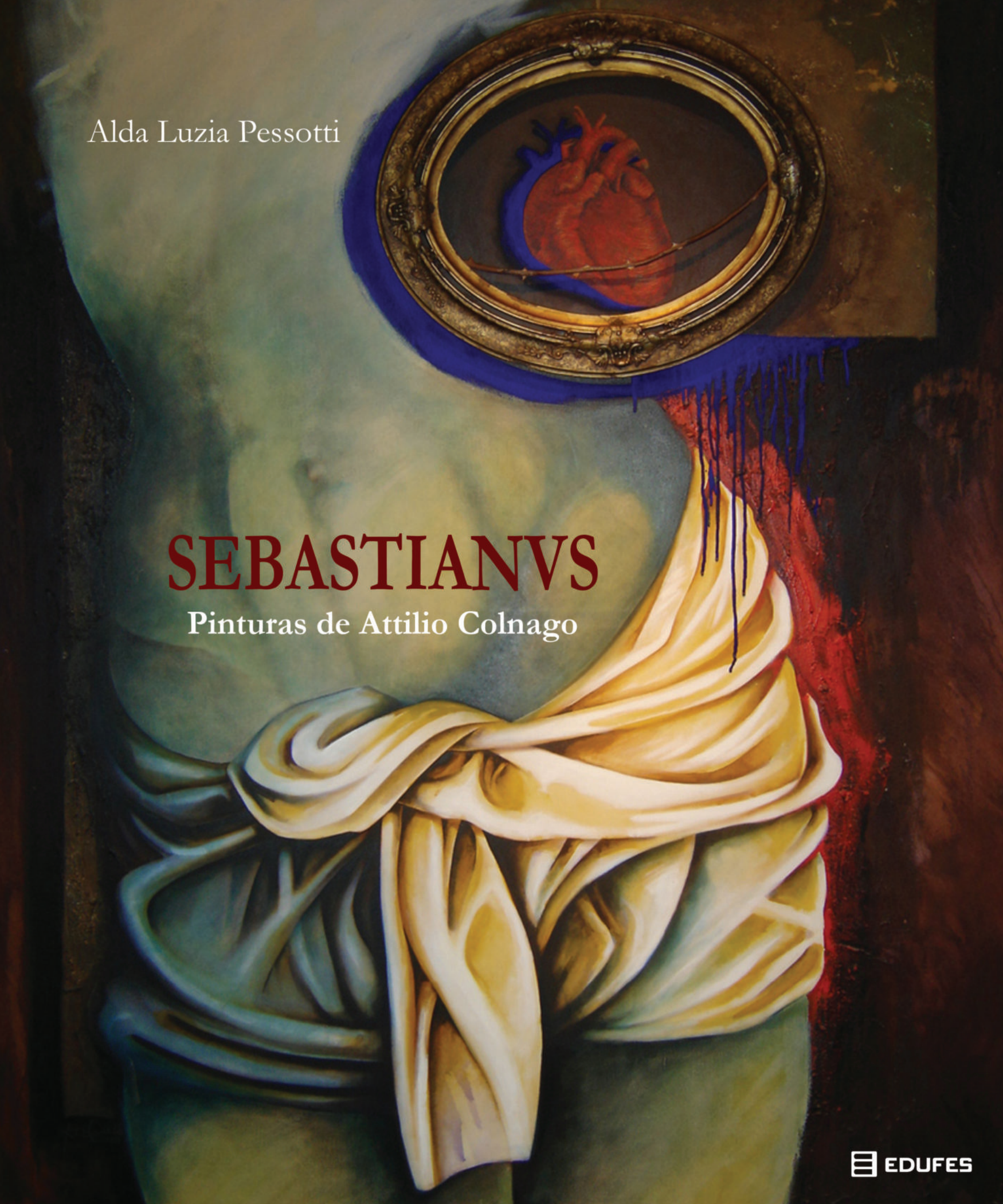
Alda Luzia Pessotti



SEBASTIANVS

Pinturas de Attilio Colnago

EDUFES

Universidade Federal
do Espírito Santo

Reitor
Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor
Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete
Aureo Banhos dos Santos

EDUFES
EDITORA

Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Diretor da Edufes
Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial
Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça, Fátima Maria Silva, Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena Freire Martins, José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Marcos Vogel, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

Secretaria do Conselho Editorial
Douglas Salomão

Administrativo
Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos
Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design
Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização
Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta Postinghel

Alda Luzia Pessotti

SEBASTIANVS

Pinturas de Attilio Colnago

EDUFES

Vitória • 2022

Ode para SEBASTIÃO

Sebastião, meu preferido santo,
Livre de teu suplício e tendo já curadas tuas feridas,
Tomas de teus algozes o arco
E, como ensandecido cupido, atiras flechas ao vento.

Afrodisíacos arcos – falos, setas, flechas –
Que pousam sobre meu coração
Romântico, carente, alvo frágil,
Sempre disposto a ser traspassado.

Sebastião, escolheste-me como teu preferido alvo
Súdito teu, mais fiel.
Se, com tuas flechas, abres as comportas de meus desejos,
Por que me deixas a arder a sós

Com o carma dos amaldiçoados e autoflageladores?
Em intermináveis madrugadas a procurar
Nas vazias vielas do meu leito
Teu corpo, sempre de mim fugidio...

Attilio Colnago, 1997



Attilio Colnago, 2009

Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Revisão
Alina da Silva Bonella

Projeto gráfico, diagramação e capa
Anaise Perrone

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P475s

Pessotti, Alda Luzia, 1943-
Sebastianvs : pinturas de Attilio Colnago [recurso eletrônico] / Alda Luzia Pessotti. - Dados eletrônicos. – Vitória, ES : EDUFES, 2022.
262 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-496-3
Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: https://repositorio.ufes.br/handle/10/774

1. Colnago, Attilio - crítica e interpretação. 2. Pintura. 3. Arte. 4. Crítica de arte. I. Pessotti, Alda Luzia, 1943-. II. Título.

CDU: 75

Elaborado por Ilane Coutinho Duarte Lima – CRB-6 ES - 348

Os movimentos da alma se revelam através dos movimentos do corpo ... Há movimentos da alma chamados afeições – dor, alegria, medo, desejo e outros.

Leon Battista Alberti, Da pintura, 1435

A pintura, ou melhor, as figuras pintadas devem ser feitas de tal forma que os observadores possam facilmente conhecer, por meio de suas atitudes, o estado de suas almas; [...]

Leonardo Da Vinci, Tratado da pintura, 1490-1517

A obra de arte não é somente uma combinação de formas, superfícies e cores, mas a ilustração de um pensamento.

Louis Réau, Iconografia da arte cristã, 1955

Capa
Attilio Colnago. *Ensaio Geral Para um Crime Passional*, 1991
Coleção Angela Cristina Akel Mameri, Vitória.

Agradecimentos

Quando iniciei o Curso de Artes Plásticas (UFES, 2003), não imaginava que um dia teria coragem de publicar um livro sobre interpretação de pinturas que, para os especialistas, se denomina teoria e crítica de arte.

Quis o acaso que a professora Drª. Maria Cristina Correia Leandro Pereira colocasse à minha frente, para estudo, a pintura *São Sebastião* (Andrea Mantegna, 1459). O seu relacionamento com *Sebastianus Ad Post Mantegna* (Attilio Colnago, 1990), que ornamenta minha casa, mas também é objeto de devoção, levou-me a uma viagem no tempo – o estudo da iconografia e simbologia de imagens sacras, dos primórdios da arte paleocristã, com parada no Renascimento, período de encontro com as pinturas de Attilio Colnago. Além da leitura dos originais e sugestões de conteúdo, agradeço à Maria Cristina as palavras generosas da Apresentação. Incluo os professores Alexandre Emerick Neves e William Golino de Freitas, incansáveis em dirimir minhas dúvidas sobre teoria da arte moderna e contemporânea. Ao lado do professor Lincoln Guimarães Dias, ajudaram-me a compreender o mundo mágico e imaginário das pinturas figurativas. Lincoln intimou-me a publicar os escritos da série *Sebastianus* (Attilio Colnago, 1990-1991). Se não o fizesse, palavras suas, mais de três décadas da história da pintura capixaba seriam engavetadas.

Sem deixar a poeira baixar, propus ao artista uma parceria e assim teve origem *SEBASTIANVUS, Pinturas de Attilio Colnago*. Mais que uma parceria, uma aprendizagem, que foi se desenvolvendo dia após dia. Qualquer palavra de agradecimento a Attilio, por tudo que a produção do livro possa significar para o meu crescimento profissional, ainda é pouco, diante da competência, dedicação e paciência com que ele conduziu as nossas trocas de ideias. A sua capacidade de transferir conhecimento, pautada na amizade, confiança e respeito em frente à sugestão do outro, é prova de que ele é um mestre em todos os sentidos que essa palavra possa significar.

Em 2008, ficou pronta a versão preliminar e com ela a busca por financiamento para custear a sua finalização: fotografias, revisão, projeto gráfico e exigências para impressão e divulgação. O custo unitário de impressão não foi compatível e de interesse dos órgãos públicos abordados e o projeto ficou em suspenso.

Em 2009, em um desses acasos inexplicáveis, soube que, por meio de Emenda Parlamentar da Assembleia Legislativa, a Secretaria Estadual da Cultura poderia financiar o livro, para que ele pudesse ser doado às escolas, museus e bibliotecas públicas. Assim o fiz e pude continuar o projeto.

Agradeço a César Colnago, Everton Faria Meira e Sandra Dias Maciel o empenho na aprovação da emenda.

Dayse Maria Oslegher Lemos e Erlon José Paschoal, da Secretaria Estadual da Cultura e Orlando Bomfim Netto, do Instituto Geração, foram os executores financeiros da emenda. A eles e a essas instituições, essenciais para a concretização do projeto, sou sinceramente grata.

A minha ligação profissioual e de Attilio com a UFES motivou-me, no início de 2010, a apresentar o projeto à EDUFES – Editora da Universidade. Agradeço à professora Rosana Lucia Paste, secretária de Produção e Divisão Cultural, o zelo na condução que ele teve por parte da Comissão Editorial, como também a sua inclusão nos eventos da Secretaria para impressão de exemplares, lançamento e divulgação. Léia Maria Pandolfi Campos, secretária executiva, representa o meu obrigado aos funcionários da EDUFES.

A equipe técnica foi incansável em atender às minhas solicitações e tudo isso recheado de muita afeição. Quanto aprendi com Alina da Silva Bonella (revisora), Anaise Campos Perrone (projeto gráfico, diagramação e capa) e Angela Maria Beccalli (referências). Teresa Caliman e Renato Marianno cuidaram dos arquivos de Attilio Colnago. Os fotógrafos de Bela Imagem Foto Studio – Amarildo Thom, Rafael O. Freitas e Danielle D' Lucas – juntaram-se a eles. Juntos, puseram "a mão na massa". A eles, o meu agradecimento.

A Fernando Achiamé agradeço as linhas sobre a minha trajetória acadêmica.

Agradeço a Susan Pratt, de Pratt Contemporary Gallery (Kent, Inglaterra) e ao Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, que autorizaram o uso, respectivamente, das imagens da escultura de Ana Maria Pacheco e da pintura de Glauco Rodrigues. O Museu de Arte de Santa Catarina cedeu o uso da imagem de uma pintura de Attilio Colnago.

Quando uma tarefa dessa envergadura nos acompanha, agradecer aos amigos de sempre e aos que são adicionados durante a caminhada é motivo de satisfação. Ana Lucia Baptista Rocha, Elizabeth Mangueira Cabral, Estephania Maria Caliman, Euzaipia de Cristo Stein, Ingrid Peters Robinson, Isa Maria Chiabai, João Eudes Rodrigues Pinheiro, Lurdes Grzybowski, Maria Ciavatta, Maria Hermínia Baião Passamai, Miriam Sepulcri e Wanda Maria Alckmin, dentre outros, aqui são lembrados.

Alda Luzia Pessotti

Outubro de 2010

Apresentação

Fruto de um *cursus* exemplar, que dá mostras da seriedade e da capacidade intelectual de sua autora, a presente obra, que tenho a honra de apresentar, teve origem em uma monografia de conclusão de curso de graduação – ela mesma derivada de dois trabalhos para disciplinas.

O eixo central deste livro é a paixão, que, como sua etimologia nos ensina, tem um tanto de sofrimento – o próprio labor de reescrita, as inúmeras correções, a sempre penosa busca de financiamento, o labirinto das negociações de direitos autorais de reproduções. Mas é sobretudo um outro sentido do termo paixão que vem à tona na obra: o mais usual, o amoroso. É a paixão da autora pela obra do artista e a do artista pela figura de São Sebastião e pelos grandes mestres, com seus ensinamentos e sua imaginária. Essas paixões vêm, portanto, se conjugar à do próprio santo, ela mesma já declinada em inúmeros sentidos, em sua tradição hagiográfica e iconográfica: o sofrimento físico, a entrega à fé cristã, a semelhança construída com o Cristo, o erotismo (e, mais recentemente, mesmo um homoerotismo mais explícito).

Sebastianus, a série (e o personagem) criada por Attilio Colnago, vem contribuir para o enriquecimento dos sentidos do santo, enredando-o em uma teia de novas leituras, de novas interpretações, que Alda Luzia se propõe a explorar, naquilo que poderíamos chamar de uma "exegese apaixonada". Em constante diálogo com o artista, a autora constrói uma narrativa que se faz com imagens – as obras de Attilio – e com palavras, sem que ocorra uma substituição e nem mesmo uma tradução de umas pelas outras. Afinal, como lembra Aby Warburg, as relações entre textos e imagens são complexas e demonstram a riqueza de sua "conexidade" (*Zusammengehörigkeit*).

Trata-se também de uma exegese baseada em um amplo trabalho arqueológico, que levou a autora a explorar obras datando do Renascimento à contemporaneidade, com incursões ainda ao mundo paleocristão, bizantino e medieval, passando pela Europa e pelo Brasil. Nesse percurso, Alda também se preocupa em "escavar" os próprios caminhos do artista, uma trajetória de grande riqueza, com suas múltiplas facetas, de artista, professor e restaurador.

Uma outra nuance deste trabalho movido pela paixão é, pois, a generosidade da autora, que dá a conhecer ao leitor, pela primeira vez em uma publicação em livro, uma parte importante da extensa obra de Attilio, além de se debruçar, mais especificamente, sobre uma de suas séries favoritas. Essa generosidade se mostra ainda mais contundente quando se observa a amplidão de seu *corpus* iconográfico, que facilita e dá suporte ao trabalho de comparação entre as obras de Attilio

e entre elas e as de seus interlocutores. A opção de Alda por trabalhar com uma série completa é um procedimento metodológico bastante rico e sobretudo fundamental para as análises comparativas, como as que ela se propõe a realizar.

Comparações e paralelos dão, enfim, a tônica deste livro: entre São Sebastião e *Sebastianus*, entre o mito e o homem, entre o santo e o mártir, entre artistas renascentistas e barrocos, entre a paixão santa e a erótica, entre a tradição e a releitura, entre o zen e o cristianismo... E também entre a arte sacra e a arte de temática cristã, que Attilio soube explorar em todas suas ambiguidades e ambivalências, transitando de uma à outra, como Alda tão bem demonstrou neste livro.

Mais acima, afirmei que a paixão é o tema desta obra. Mas poderia também falar em encantamento, retomando o aposto utilizado pelo artista. Encantamento que é sobretudo do leitor deste livro (e, nesse sentido, considero-me privilegiada por ser uma de suas primeiras leitoras) e do espectador das obras de Attilio, que ganham aqui o reconhecimento, a atenção e o cuidado merecidos.

Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Professora Doutora do Departamento de História da Universidade de São Paulo
Professora Doutora do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo (2002 - 2010)

Sumário

17 | **Sebastianus**

23 | **O Encantado**
25 | Desenhos
37 | Professor
44 | Restaurador
46 | Signos
62 | Os mestres
68 | Afinidades
82 | Madonas
88 | Figura Feminina
97 | Autorretratos

125 | **Santo e Mártir**
145 | Ad Post Mantegna
154 | Ad Post Bellini
156 | Ad Post Perugino
157 | Ad Post Hans Holbein
158 | Ad Post Glauco Rodrigues

167 | **Homem e Mito**
171 | Paixão
184 | Martírio
194 | Arqueiro Zen
202 | Desenlace
206 | Ascensão
209 | Mito

213 | **Memória**
214 | Exposições Individuais
220 | Exposições Coletivas
225 | Prêmios
226 | Ateliês
236 | Estudos

246 | **Legendas**

250 | **Notas**

Sebastianus

Sebastianus

SEBASTIANVS: pinturas de Attilio Colnago é um projeto recente e teve início durante o curso de graduação em Artes Plásticas, que concluí no final de 2007, na UFES. Em 1990, ao adquirir a pintura *Sebastianus* Ad Post Mantegna, apenas sabia que São Sebastião era um santo da Igreja Católica. Ao cursar História da Arte II, debrucei-me sobre a pintura de São Sebastião (Andrea Mantegna, 1459) e, assim, interessei-me em saber quem era o pintor renascentista Mantegna (1430-1506). Foi o primeiro passo para eu me enveredar no estudo de uma pintura renascentista que serviu de inspiração para a pintura que havia adquirido. E *Sebastianus*? Sabia apenas que era o nome de Sebastião escrito em latim e que Ad Post se referia à forma plástica da pintura inspirada naquela de Mantegna. Em Teoria da Arte I, retomei o tema e escrevi um ensaio[1] sobre as duas pinturas, com ênfase nos processos de composição e pintura de *Sebastianus* Ad Post Mantegna, quando tomei conhecimento da trajetória de Attilio Colnago, como pintor e artista plástico.

As descobertas sobre as obras do artista capixaba me encantaram tanto, que resolvi continuar os estudos como tema de trabalho de graduação,[2] quando incluí as outras pinturas de *Sebastianus* Ad Post, respectivamente, Hans Holbein, Bellini e Perugino, e uma de Glauco Rodrigues. Entretanto, existe diferença entre um estudo monográfico e a organização de um livro. Neste, revi os objetivos, as categorias de análise e interpretação do tema e escrevi o texto novamente. Além desta Introdução, incluí os capítulos: O Encantado, Santo e Mártir, Memória e dei nova redação e denominação para Homem e Mito.

Em O Encantado, discuto o projeto poético de Attilio Colnago. Nessa parte, criei categorias para a sua trajetória como pintor, professor, restaurador e artista plástico. A análise de algumas de suas pinturas e objetos concorre para apresentar a arte de um pintor capixaba com mais de três décadas de existência.

Em Santo e Mártir, por meio das lendas do martírio de São Sebastião, discuto e analiso as pinturas de *Sebastianus* que, simultaneamente, possuem a mobilidade de transitar do espaço de ornamentação privado ou devocional para aquele de ornamentação e devoção do espaço de uma igreja, ou ornamentar espaços públicos ou civis, ou até mesmo compor acervo de museus.

Em Homem e Mito, as pinturas de *Sebastianus* têm o papel de ornamentação e transitam em espaços privados, públicos e civis, destituídas de função devocional. Elas narram a história do jovem cujo enredo contém os símbolos e personagens envolvidos com as lendas de seu martírio.

SEBASTIANVS, nome próprio, conserva a letra V no lugar do U para manter fidelidade à escrita original, em latim. Na Antiguidade Clássica romana, a escrita em latim era feita com caracteres maiúsculos, o que se modificou posteriormente. *Sebastianus* conserva o u por ser escrito com caracteres minúsculos.

Memória é a síntese cronológica da trajetória do artista, com as exposições realizadas, prêmios auferidos, seus ateliês e estudos realizados para as pinturas de *Sebastianus*.

Sebastianus é representado ora como Santo e Mártir, ora como Homem e Mito. Ele denomina as obras que Attilio, em 1990-1991, e 2009-2010,[3] deu forma para fins de comercialização e ornamentação de espaço privado. Essas obras, misto de desenhos e pintura, pinturas com tinta acrílica sobre tela, acrescidas de objeto, representam o martírio e a morte de São Sebastião. Elas foram feitas a partir de apropriações de símbolos de quatro retábulos renascentistas pintados entre 1459 e 1516 e de uma pintura brasileira do último quartel do século XX. Em ordem cronológica, os retábulos pertencem a Andrea Mantegna, Giovanni Bellini (1430-1516), Perugino (1446-1523) e Hans Holbein, o Velho (1465-1524). Os três primeiros pintores são italianos e o último é alemão. A pintura brasileira é do artista plástico Glauco Rodrigues (1929-2004). Com essas obras ele homenageou pintores renascentistas e do modernismo brasileiro e trouxe, para o final do século XX e início do século XXI, um tema dos primeiros séculos do cristianismo, que tem sido representado por renomados artistas ao longo da história da pintura.

A escolha de Attilio pelas quatro imagens renascentistas de São Sebastião que deram origem a *Sebastianus*, além de sua admiração pelos artistas renascentistas que as pintaram, deve-se também à importância que cada uma tem ocupado nos acervos dos museus onde se encontram, pelo realismo e sentimento poético que encerram e pelo refinamento estético de sua forma composicional. Simultaneamente, elas permitem transparecer o sofrimento do santo mártir, sem se descuidar da forma humana que evoca prazer, com uma dose de erotismo em que o artista capixaba buscou inspiração para um conjunto de pinturas que define a sua linguagem plástica. Quanto à pintura de Glauco Rodrigues, a sua escolha prende-se ao estilo mais contemporâneo que esse artista deu ao santo mártir.

A narrativa que Attilio imprimiu a cada pintura, como uma cena que descreve determinados momentos da paixão, martírio, morte e ascensão do santo mártir, representada por *Sebastianus*, pode ser considerada e vista como a versão contemporânea de um ser humano, misto de homem e santo, passível de todas as emoções e desejos que o envolvem.

Sebastianus, à semelhança de São Sebastião, tem os seus momentos de Santo e Mártir, de Homem e Mito. Essa sua representação, no final do século XX, é um tema recorrente na pintura, escultura, literatura e em manifestações artísticas as mais diversas. O santo tem sido objeto de representações em pintura e escultura pelos mais renomados artistas ao longo da história da arte. Do Renascimento, a imagem do santo mártir percorreu o Maneirismo, o Barroco, todos os movimentos artísticos dos séculos XVII, XVIII, até alcançar as vanguardas modernistas dos séculos XIX e XX.

Santo e Mártir compreende nove pinturas: uma de 1990, duas de 1991, duas de 2009 e quatro de 2010, e *Homem e Mito* tem 25 pinturas de 1990-1991. Elas são releituras da imagem do santo dos retábulos de Mantegna, Bellini, Perugino, Hans Holbein, o Velho, de desenhos de Ingres e uma pintura de Glauco Rodrigues.

O homoerotismo de sua representação se inicia no Renascimento e, no século XIX, ganha espaço na literatura. No século XX, sua imagem de homem, fragilizada pelo martírio em favor de uma causa, torna-se ícone em representações no cinema, fotografia, teatro, música e dança. Símbolo de resistência e opressão, ela é apropriada por artistas das mais variadas tendências e adentra o século XXI. Além de Santo e Mártir, ele é também representado como Homem. Muda o personagem, mas a lenda de seu martírio permanece em sua imagem de Mito.

No Brasil, a sua representação tem sido fiel à iconografia criada no Renascimento. Ela tem

acompanhado os movimentos da arte e estilos próprios de cada artista e, geralmente, a sua imagem é associada àquela de padroeiro de igrejas e de cidades desde o Brasil Colonial. Nos anos 80, destacam-se as pinturas de Glauco Rodrigues e, na arte contemporânea, gravuras e esculturas de Ana Maria Pacheco (1943 –). Ele também foi homenageado por Heitor Villa-Lobos (1887-1987), em Missa de São Sebastião Para Três Vozes (1937).

Nas pinturas de *Sebastianus*, Attilio recupera técnicas e materiais de pintura dominados por artistas renascentistas, do Barroco, das vanguardas europeias e do modernismo brasileiro, além de mesclar com os materiais e técnicas disponíveis na contemporaneidade. Desse modo, ele expõe o seu estilo como pintor e artista plástico e recorre a processos sempre presentes no seu fazer artístico. A exemplo de Mantegna, ele exercita o seu lado de arqueólogo – a busca de algo existente no passado e seu uso adaptado às exigências do tempo presente no desenho, na pintura e na feitura de objetos.

Além de usar o recurso de sua técnica de desenhista e pintor para narrar momentos da paixão, martírio, morte e ascensão de seu personagem, ele vai além de sua imaginação. Apoiado nas lendas e nos símbolos que envolvem o martírio do santo mártir, ele criou uma narrativa amorosa entre *Sebastianus* e o seu algoz, o arqueiro Zen. Se o santo mártir morreu por não negar a sua fé no cristianismo e se manteve fiel aos ensinamentos da crença que abraçara, o jovem, na condição humana, foi sucumbido pelo êxtase da paixão que o arrebatara, sentiu-se impotente para se soltar das amarras de um amor que desde o início vislumbrou como inatingível e se submeteu impassível aos desígnios de seu desenlace.

As lendas do martírio e morte de São Sebastião remontam aos primórdios do cristianismo, cujos acontecimentos, reais ou imaginários, fizeram dele um mito. Visto como um santo capaz de operar milagres e pedidos de proteção divina pelos seguidores de sua crença, os fatos ocorridos por ocasião de sua morte e o culto ao seu túmulo na via Appia, em Roma, serviram para que a Igreja construísse a sua história com passagens semelhantes à Paixão e Crucificação de Cristo, por envolver fidelidade a um ideal, renúncia, dor e sofrimento. A história do santo, com o passar dos séculos, continuou fiel aos relatos iniciais de seu sofrimento e, no início do terceiro milênio, continua cultuado pelos cristãos, além de ocupar um lugar particular, no imaginário ocidental, de mito. Sua paixão é frequentemente representada na arte.

Com *Sebastianus* Attilio concilia valores existentes entre a arte e a vida, entre a vida e a lenda. Manter vivas as crenças e tradições da cultura cristã ocidental, por meio de sua arte, é uma tarefa que ele se propôs quando elegeu quatro retábulos de natureza sacra de artistas importantes do Renascimento e que representaram o santo com os princípios da arte que foram criados durante o Quatrocentos. Ao trazer esses símbolos recriados em desenho e pinturas séculos depois para a sua contemporaneidade, ele expressa a crença de que o humanismo que alimentou o Renascimento italiano dos séculos XIV e XV é uma chama que deve ser sempre alimentada, mesmo que as suas formas de socialização acompanhem o desenvolvimento de seu tempo.

O lado humano das imagens de *Sebastianus* tem como mensagem a crença no homem. O espectador que conhece a lenda do martírio do santo, ao se deparar com essas pinturas, tem a possibilidade de refletir sobre a intenção do artista ao produzi-las. Será que ele sugere que é possível

melhorar as relações entre os homens para que seres humanos anônimos possam ser poupados por tentarem seguir os princípios comungados por *Sebastianus*? São questões subjetivas que dizem respeito ao homem, à opção que ele faz na condução de sua existência nesta sociedade de mudanças bruscas, de acontecimentos voláteis e descartáveis.

O artista, como ser político e com sensibilidade própria de um humanista, ao criar essas obras, contribui com suas crenças, valores e ideais de esperança. Elas são direcionadas para o espectador e consumidor com a função de ornamentar o espaço privado. Porém, nada impede que, em algumas delas exista a mobilidade de transitar deste espaço para o de uma igreja, de compor um espaço doméstico devocional ou outro lugar que convier ao devoto do santo ou consumidor de sua arte. Uma das pinturas ocupa o espaço público de museu, mas poderia, também, estar ornamentado um espaço privado.[4] Ou, no futuro, aquelas do espaço privado possam estar em igrejas ou museus, à semelhança dos retábulos renascentistas e da pintura de Glauco Rodrigues. Desse modo, não importa o lugar em que *Sebastianus* esteja. Suas pinturas, mesmo que tenham a função primeira da arte decorativa, ultrapassam a banalização atual do homem no mundo globalizado e envolvem o artista e o espectador em um elo de

> [...] empatia que vai criar uma espécie de tempo suspenso, onde o que importa é o encontro afetivo, para que nelas outros possam depositar seu coração, reorganizando também suas perdas e vazios, mas agora no mundo das representações, das lembranças e das imagens.[5]

O Encantado

Sebastiane (1), 2005 (Fig. 84, p. 111)

O Encantado

Escrever sobre a produção de um artista ainda vivo e em plena maturidade artística é um desafio. Por mais que o autor seja imparcial, suas interpretações podem não coincidir com as inquietações do artista que, em processo contínuo de criação, pode se sentir invadido pela narrativa do outro. Utilizar o seu pensamento escrito como fio condutor deste texto foi uma estratégia que me facilitou construir um discurso que não interferisse na essência do seu projeto poético e que desse modo fizesse jus ao que ele tem produzido em mais de três décadas como pintor e artista plástico. No entanto, só o material escrito e as imagens de suas pinturas e objetos é pouco diante da riqueza de seu processo criativo. Assim, estabeleci um ritmo de trabalho pautado no diálogo e na troca de material e de informações.

Conheço o trabalho de Attilio por ter sido sua aluna no Curso de Artes Plásticas e por haver usado o arquivo de *Sebastianus* no meu trabalho de graduação. Entre nós estabeleceu-se um diálogo de mestre e aluna, com trocas de informações relevantes, cujos projetos profissionais convergiram para a publicação deste livro. A ex-aluna que indaga ao mestre quando tem dúvidas, que sugere a imagem a ser usada como ilustração, as categorias que melhor definem o seu perfil de professor e artista. Enfim, um colóquio essencialmente produtivo, fundamentado na aprendizagem e na troca. Esta foi a primeira vez que alguém se debruçou de maneira sistemática sobre a sua obra, com o objetivo de organizar partes de sua intensa produção artística e ao mesmo tempo descrever e analisar uma série temática essencialmente masculina, *Sebastianus*, que é a menina de seus olhos.

Na medida do possível, fui fiel ao seu pensamento artístico e, quando lhe pedi permissão para usar os seus escritos publicados em *O Encantado* (2002)*, Aeterna Caeli Glória* (2007) e *Entre o Cais* e *o Horizonte*: *um Exercício de Pintura* (2008),[1] o diálogo tornou-se essencialmente produtivo, porque, por meio dessas ideias, Attilio discute o seu fazer artístico, a sua linguagem pictórica, expõe suas concepções de mundo e dessa forma apresenta a sua poética e entra em contato com o seu público.

Ele próprio se autodenomina *O Encantado*, um artista seduzido pelo belo, herdeiro de uma tradição pictórica que tem suas raízes no Protorrenascimento, porém sempre renovada em sua investigação contínua em direção ao refinamento que a técnica da pintura lhe possibilita dominar e usar sem maiores cerimônias.

> Minhas imagens talvez intentem demonstrar que arte não tem que apartar-se do belo. Belo como um conceito mutante, redefinido e reinventando constantemente por cada cultura, por cada artista. Beleza como última etapa antes da inspiração mortífera rumo ao gozo, indicando o lugar da relação do homem com sua própria morte.[2]

Attilio é capixaba de São Domingos do Norte (1955), município ao norte do Espírito Santo. É graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1977) e especialista em Restauração (1989). Atualmente cursa mestrado em Teoria da Arte na UFES, área de Patrimônio e Cultura.

A sua trajetória como artista plástico tem sido a mais profícua possível. Ele associa as funções de professor, pesquisador e restaurador com as atividades de pintor, ilustrador de livros, projetos de cenário e vestuário para peças de teatro. Como docente, ele coordenou o Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da UFES desde a sua criação (1989) até 2008 e a Galeria de Arte e Pesquisa, função que exerceu no período de 2001 a 2005, concomitante ao cargo de Vice-Diretor do Centro de Artes.

O seu espaço temporal e histórico é o contemporâneo. Porém, na elaboração de sua arte, ele afirma a sua opção de ser um artista que fundamenta o seu fazer artístico no Renascimento, no Barroco e na arte moderna, com os desdobramentos que esta última lhe permite experimentar e desenvolver na contemporaneidade e que estão ao seu alcance no desenho, nas pinturas e nos objetos.

> Em toda a minha produção fica bem clara a não pretensão em alçar voos ditos contemporâneos, como são entendidos (ou mal entendidos), por uma boa parte de críticos e artistas. Interessa-me muito seguir meu destino de ser artista de um ofício, em um incansável trabalho de conhecer e dominar a carpintaria de diversos materiais, com os quais posso realizar um trabalho que tem o desenho como base fundamental, mas que caminha pela pintura e pelo objeto, contextualizando neste fazer meu objeto de gozo uma forma de realidade que só a mim pertence, buscando reinserir nas pinturas o objeto perdido e administrar minhas perdas e meus lutos.[3]

Desenhos



1. Série *As Grandes Damas* (estudo), 1986



2. *Figura Humana* (1), 1973

O desenho sempre o acompanhou, desde que o lápis se fez presente em sua vida. Diferente dos pintores renascentistas e de artistas das vanguardas e do modernismo, tanto europeu como brasileiro, Attilio não frequentou atelier de desenho e pintura antes de sua formação universitária. Mesmo residindo afastado da Capital do Estado, não desistiu de procurar alternativas que o iniciassem no estudo dessa técnica. Por conta própria, na adolescência, estudou desenho artístico e publicitário em cursos por correspondência. Desse modo, foi possível dar vazão ao seu interesse por desenhos de variadas formas e experimentar diversos tipos de lápis, tinta nanquim e aquarela. É dessa época o seu interesse pela forma da figura humana, que se revela uma obsessão, com suas sombras, traçados ora definidos, ora apenas sugeridos que ele submete às mais diversas figurações.



3. *Figura Humana* (2), 1973

Foi o desenho que lhe proporcionou sua subsistência durante o curso de graduação. Nesse período (1973-1977), exerceu o ofício de desenhista em arte-final em agências de publicidade e no jornal "A Tribuna" e, já no final do curso, até ingressar como professor da UFES, trabalhou na fábrica de chocolates "Garoto", nas áreas de desenho de embalagens e propaganda.

Como aluno do Curso de Artes Plásticas, participou de exposições de desenho e pintura. Assim, até se tornar professor universitário, ele procurou formas de aprimorar os seus atributos de desenhista e artista plástico e fez uso constante de grafites e nanquim, acrescidos de aquarela.

Mas foi no curso de graduação que ele sistematizou o seu desenho:

> Falar sobre o meu trabalho não tem como ser uma tarefa sintética. Sou mais uma das crias do Centro de Artes, de um período no qual o aprendizado do desenho era o elemento fundamental em nossa formação, sendo dirigido por professores que vinham de uma formação que passava por um caminho bem definido, advindos de uma escola desenvolvida por Guignard, que nos levava a uma procura incansável por um desenho limpo, uma linha pura, conferida pela utilização obstinada de grafites sempre duras.[4]



4. *Figura Humana* (3), 1975



5. *Figura Humana* (4), 1975



6. *Saci*, 1975



7. *King-Kong*, 1976



8. *Figura Humana* (5), 1976



9. *Figura Humana* (6), 1980

Em F*igura Humana* (6, 1980), em aquarela e grafite, exercício feito no Festival de Inverno da UFMG, ele revela nos traços finos os indícios dos elementos que no futuro próximo iriam constituir o alicerce de sua poética – o casario antigo ao fundo, o recorte da composição em planos, o uso de cores complementares, como o azul e o amarelo, as linhas sinuosas do estilo barroco, que despontavam como opção para a forma de suas figuras humanas.

Estudos de desenho que ele, sempre atento às oportunidades de aperfeiçoamento, conciliou com as atividades acadêmicas como professor. Estudioso incansável de desenho, no início dos anos 80, nos Festivais de Inverno da UFMG, frequentou aulas com Jarbas Juarez que lhe mostrou que "[...] desenhar não é copiar o modelo, mas recriá-lo e, se necessário, introduzir a ele novos elementos".[5] Ensinamentos que ele não esqueceu em sua obsessão de buscar novas formas de composição para a sua arte, como também o cuidado com a preocupação em elaborar um desenho primoroso, que pudesse servir de embasamento à sua opção pelo figurativo, sobretudo da figura humana.

As recomendações de Jarbas Juarez podem ser confirmadas nos estudos que fez para a série *Orixás* (1984). Os desenhos *Oxum, Oraieieu* (1 e 2, 1981) mostram a sua preocupação com o esboço, com os detalhes, com o planejamento dos elementos figurativos da série, antes de transpor suas criações para a tela, o que aconteceu em 1984.

Attilio ilustrou oito livros no período de 1985 a 1998: três infantis, três de contos e poemas e dois didáticos.

Seus desenhos também ilustram histórias que oscilam do mundo infantil ao do adulto, cujos escritores a ele recorrem para dar forma aos personagens e cenários de seus livros.[6] O artista lhes dá nova indumentária, como em *Sibila e a Escala Musical* (1996), de Maria das Graças Silva Neves.





10. *Oxum, Oraieieu* (1 e 2), 1981



11. *Sibila e a Escala Musical*, 1996

No universo adulto, o tema erótico povoa o seu imaginário com fantasias com que o mundo feminino é capaz de se deixar levar, como nas ilustrações do livro *Diário Erótico: suas histórias pelos meus contos* (2006), de Fabíola Colares.



12. *Diário Erótico: Suas Histórias Pelos meus Contos*, 2006

A pintura representa o versículo 14, do capítulo 15 do Evangelho, segundo São Mateus que diz (referindo-se aos fariseus): "Deixai-os. São cegos e guias de cegos. Ora, se um cego conduzir o outro, tombarão na mesma vala".

Seus desenhos estão presentes na criação de cenários e figurinos para peças de teatro.[7] Os personagens de *Os Cegos ou o Sábio de Flandres* (2007)[8] puderam contar com a sua participação. O enredo da peça está ligado à história da pintura *A Parábola dos Cegos* (1568) do pintor flamengo Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569).[9] Nessa pintura, os cegos querem chegar à Roma para que o Papa possa restituir-lhes a visão. Os desenhos dos figurinos, adereços e cenário foram inspirados nos costumes de camponeses do século XVI, que compõem os personagens e cenários de pinturas de Bruegel, sobretudo os da pintura que deu origem ao texto. Sua adaptação ao desenho e a postura dos atores são prolongamentos do que os espectadores veem em três quadros de Bruegel – *A Parábola dos Cegos*, *O País da Cocagna* (1567) e *O Triunfo da Morte* (1562-63) – que, ao longo da encenação, são exibidos para o público.



13. Pieter Bruegel, o Velho. *A Parábola dos Cegos*, 1568







14. *Os Cegos ou o Sábio de Flandres* (estudo de figurino e adereços), 2007

De 1990 a 2007, Attilio criou figurinos, cenários e adereços para sete peças de teatro encenadas em Vitória.





15. *Os Cegos ou o Sábio de Flandres* (prova do figurino), 2007

Na peça, o Sábio de Flandres é o pintor Pieter Bruegel, cego de um olho (usa um tapa-olho preto). Sentado à beira do caminho, depara-se com três cegos, que lhe pedem informações durante a viagem a Roma.



16. *Os Cegos ou o Sábio de Flandres* (cena da peça), 2007

O desenho foi ganhando novas formas ao se concretizar em pinturas e objetos. Na série *Confidências Para Uma Terceira Pessoa: Desenhos* (2005),[10] ele ressurgiu com outros materiais e a técnica de desenho existente na Idade Média e, posteriormente, utilizada pelos artistas italianos e flamengos desde o Renascimento. Por meio de pontas de metal (prata, ouro, latão e cobre), ele recebeu a materialidade diversa da grafite, do nanquim, das aguadas e da associação desses materiais com a aquarela. O aspecto obtido com as linhas e as hachuras das pontas de metal ganhou um ar pictórico diverso e uma nova dimensão. Com o uso isolado de cada ponta de metal ou a conjugação de duas ou três pontas ao mesmo tempo em contato com o tratamento especial das pranchas de MDF, foi possível obter nuanças, gradações diferentes em função da cor que cada ponta seca imprimiu ao material trabalhado, após o seu lento processo de oxidação.

Os desenhos da série foram feitos em 25 pranchas de MDF. A sua poética fundamenta-se no diálogo que o artista (sujeito) estabelece com a obra (objeto). Em algumas delas, também é personagem e, desse modo, mantém confidências com a terceira pessoa – o espectador.

> Os desenhos puros, em pequenas dimensões, são realizados sobre o suporte rígido do MDF e uma urdidura composta de gesso sotille e óxido de zinco, que lhe confere brilho. A seguir, polidos com uma 'boneca' de seda que torna a superfície lisa como porcelana, apesar das incisões gráficas com a ponta metálica.[11]

Em *Confidências Para Uma Terceira Pessoa: Desenhos*, além do exercício inovador com que o artista trabalhou a técnica do desenho e trouxe à tona materiais então em desuso nesses tempos contemporâneos, ele

> Revisita artistas como Lucas Cranach, Andréa Mantegna, Rembrandt e Caravaggio, além de realizar algumas incursões em seus antigos cadernos de estudos para retomar imagens já conhecidas nas suas criações como São Sebastião, Adão e Eva e os desenhos de Ingres.[12]



17. Ponta seca e pontas de metal (ouro, prata, latão e cobre), lixas para afiar as pontas e quadro comparativo das hachuras das pontas de metal usadas na série *Confidências Para Uma Terceira Pessoa: Desenhos*, 2005



18. *Saskia*, 2005



19. Rembrandt. *Saskia com Flores*, 1635

Saskia (2005) é uma homenagem que o artista fez a Rembrandt (1606-1669), pintor holandês, que, como desenhista e gravurista, fez uso intensivo das pontas de metal. Rembrandt gostava de representar sua mulher, Saskia, sempre em meio a flores. Attilio, admirador do artista e conhecedor desse pormenor, apresenta-a como *Flora*, deusa das flores e da primavera, na medida em que o recorte de sua figura foi contornado com flores.

O desenho apresenta dois planos, com a figura de *Saskia* no lado direito, em recorte no primeiro plano. A partir de sua figura, desdobram-se minúsculas flores, que ganham dimensões diversas e alcançam o lado esquerdo do espaço. É o exercício que o artista utiliza como diálogo com o espectador, a fim de que este apreenda os diversos momentos que indicam como, por meio das linhas do desenho, é possível obter a forma de um objeto. Ou quando, ao seguir as diversas gradações e nuanças que as pontas de metal permitem, o objeto se enche de luz e toma a forma de uma pétala, de uma folha, de uma flor e se transforma em um ramo.

O fundo foi preenchido com rosas. Ora com o cinza da ponta de prata, ora com o cinza amarelado da ponta de cobre. Apesar de a rosa, quando na natureza, a princípio, refletir o vermelho, o branco e a cor rosa (esta, mistura do vermelho com o branco), dentre outras atuais cores que o desenvolvimento da botânica tem assegurado aos seus admiradores, ela é famosa por sua beleza, seu perfume. Ela é a perfeição acabada, a realização de um desejo em sua plenitude. Singela e frágil, ela desabrocha com as gotas de orvalho e facilmente se regenera. De significado simbólico, está ligada a questões da alma, do coração e do amor puro. Presentear outrem com rosas é um gesto para selar a amizade, o amor, a admiração pelo outro. O artista, ao envolver *Saskia* com rosas, confidencia com o espectador sobre os atributos que essa flor carrega consigo e que ele, como artista, deseja que o seu desenho, assim como a rosa, tenha para o outro o simbolismo de realização plena de seu desejo.

Professor

Desde 1978, ele é professor do Centro de Artes da UFES. São mais de três décadas ensinando Desenho Artístico e Materiais e Técnicas Artísticas no Departamento de Artes Visuais, atividade sistemática que, ao longo do tempo, tem-lhe permitido o convívio direto com alunos, sobretudo os de Artes Plásticas e Artes Visuais. O seu interesse pela figura humana, desde a adolescência, encontrou resposta ao se responsabilizar pelo ensino de Desenho Artístico III (Figura Humana), no qual são postas questões teóricas, técnicas e estilos desse tipo de figuração. O ambiente de sala de aula, as trocas de ideias com os colegas e os alunos, as pesquisas, a experiência de lidar com sessões de modelos vivos, atento a tudo que o cerca no recinto da sala de aula, como se cada dia fosse sempre o primeiro, é uma constância em seu trabalho. A sua preocupação com que os alunos desenvolvam a disciplina, o gosto, o treino, o conhecimento, o zelo, a organização de não



20. O artista e alunos na aula de Desenho III (Figura Humana) com modelo vivo, Centro de Artes, UFES, 2008

se descuidar das técnicas e do domínio dos diversos materiais, como se situar diante do cavalete, o respeito no trato com o modelo vivo, tudo isso encontra respostas nos resultados alcançados a cada aula. Enfim, todas as possibilidades de conhecer e desenvolver as habilidades, a ética que um desenhista deve ter quando opta pela representação da figura humana são processos que também alimentam a sua alma de artista.

Enquanto um grupo de alunos exercita o seu olhar sobre os colegas e o modelo, a fim de captar e registrar, por meio do desenho, os possíveis movimentos que a figura humana mostra em seu exterior, em outro momento, outros alunos frequentam as aulas do Laboratório de Materiais e Técnicas Artísticas. Aqui eles têm a oportunidade de fabricar, de forma artesanal, e simultaneamente experimentar os vários processos e técnicas de diversos materiais de uso em artes plásticas, que vão desde os fundamentos das tintas e seus elementos à preparação de suportes – os vernizes, os fixadores, as têmperas a ovo, a vinílica, a acrílica, a técnica de encáustica, o pastel, o nanquim, o guache.

É um ambiente de experimentação e descobertas. Sempre atento aos procedimentos que os grandes mestres legaram para o Desenho Artístico, a Pintura e a Gravura, Attilio desvenda e desmistifica para os alunos os processos de fabricação desses materiais.



21. O artista e alunos no Laboratório de Materiais e Técnicas Artísticas, Centro de Artes, UFES, 2008

Mas os seus alunos, da mesma forma, têm oportunidade de realizar experiências em desenhos de observação, fora do recinto da sala de aula, com elementos observáveis em recantos dentro do Campus e no entorno da Universidade.





22. Aulas de Desenho Artístico na Pedra da Cebola (1 e 2), 1999

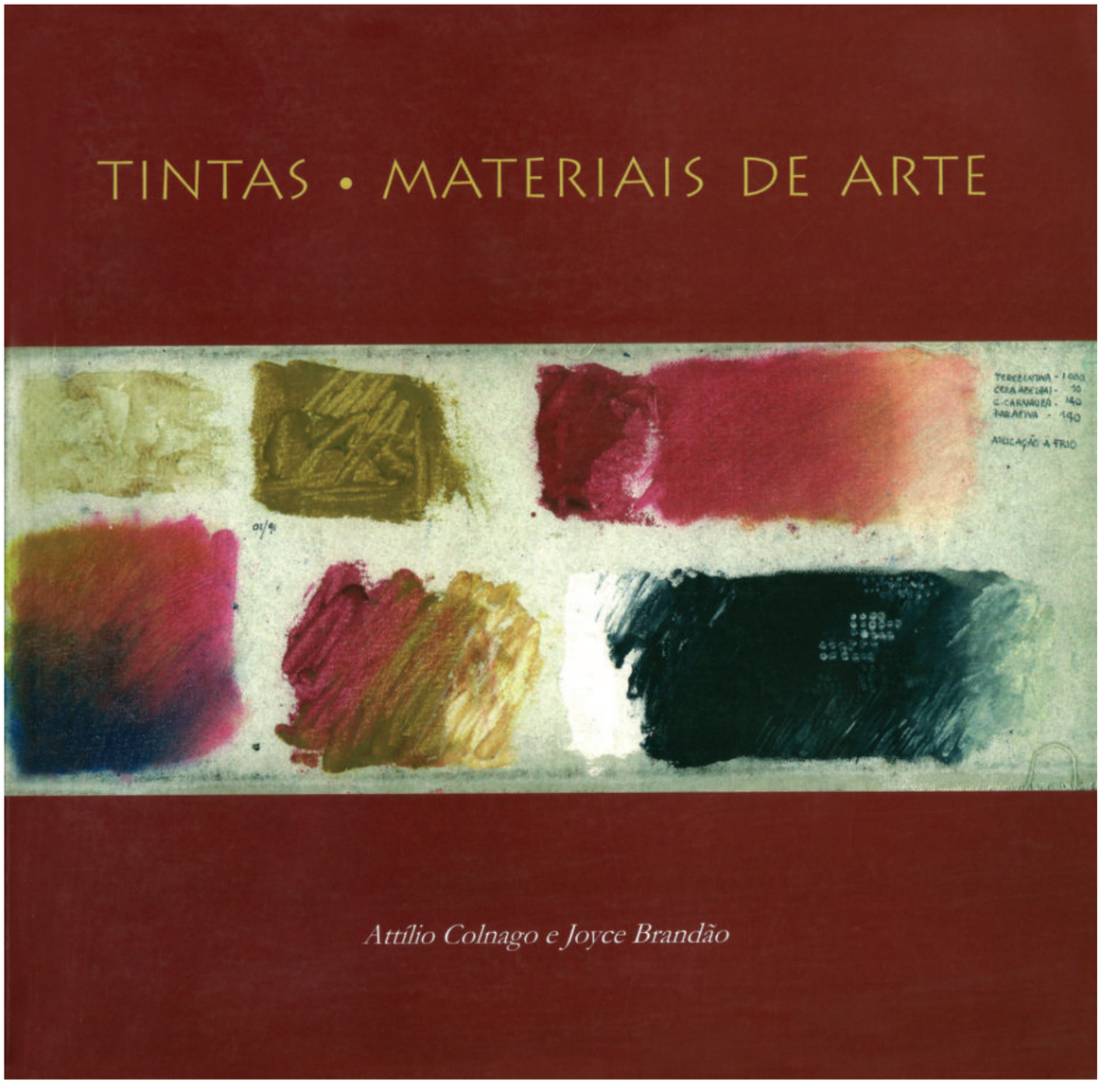
Os materiais usados pelo artista em desenhos e pinturas que captam imagens da natureza e seus detalhes, como em *Pedra da Cebola com Cacto* (1999), têm-lhe permitido formar um acervo de imagens que é usado como material didático nas aulas de Desenho Artístico e Materiais e Técnicas Artísticas. São imagens que, igualmente, servem de inspiração para que seus alunos desenvolvam o interesse para tarefas de ilustrações de livros, cenários, cartazes e material de divulgação de eventos.



23. *Pedra da Cebola com Cacto*, 1999

A incursão de Attilio no experimento e na produção das tintas tradicionais para desenho e pintura tem sido uma tarefa conjunta com a colega de departamento e também professora e pintora Joyce Brandão. Desde o início dos anos 80, os dois estão engajados em estudos e pesquisas de pigmentos, produção de tintas e outros materiais. A criação do Laboratório de Tintas e a edição de um livro com os resultados das investigações são produtos que estão à disposição dos alunos e podem ser vistos como

> Uma alternativa que vem ao encontro de nossa realidade e contribui para que se atenuem as dificuldades nos processos criativos dos estudantes de artes, quando se veem impossibilitados de desenvolver seus trabalhos na aprendizagem das técnicas básicas, constatando o alto custo de materiais artísticos importados e mesmo os de linha nacional específicos para profissionais.[13]



24. *Tintas: Materiais de Arte* (capa do livro de Attilio Colnago e Joyce Brandão), 2003

Em 2001, Attilio deu início à sua atividade de professor fora do ambiente acadêmico da Universidade. Consciente dos benefícios do diálogo entre professor e alunos, ele abriu o seu ateliê para aulas particulares de desenho e pintura. No ateliê – lugar de suas criações, com dependências para o ensino de desenho, pintura e serigrafia – há ainda espaços para escritório, biblioteca, montagem de objetos e telas e uma sala reservada para a guarda dos cavaletes e arquivo das telas. Nesse ambiente, decorado com pinturas, desenhos, objetos, peças de antiguidades e espaço para o aparelho de som e seus discos, ele recebe alunos, uma vez por semana, à noite, que desejam aprender ou se aperfeiçoar nas diversas técnicas de desenho e em pintura de cavalete.

O ateliê funciona na casa do artista, na qual parte da área do pavimento térreo é destinada às suas atividades de criação como artista plástico e atendimento aos seus alunos. Ela serve, também, como área social da casa.



25. O artista em seu ateliê com alunos de Desenho III do Centro de Artes, UFES, 2008



26. O artista em seu ateliê com alunos da rede particular de ensino, 2010

No ateliê ele recebe, todo semestre, os seus alunos da Universidade, alunos do ensino médio de escolas pública e particular da cidade e do Curso de Filosofia de uma faculdade particular. É a oportunidade que eles possuem de conhecer o seu trabalho fora dos muros acadêmicos e a organização mínima de um espaço denominado ateliê, destinado ao artista plástico envolvido com desenho e pintura e criação de objetos. Com os alunos de Filosofia são discutidas as relações entre Filosofia e Estética. Com os adolescentes de ensino médio discute-se a interface curricular de desenho e pintura com Matemática, Geometria, Química, História e outros conteúdos curriculares.

Uma vez por semana, ele se vê rodeado de oito a dezoito alunos de desenho e pintura. Todos adultos, eles lhe proporcionam momentos de discussão e reflexão. Cada aluno tem o seu tempo e a oportunidade de desenvolver a sua poética pessoal, quando, anualmente, em março ou setembro, ele e esse grupo de artistas expõem as suas criações um uma galeria da Capital.



27. O artista em seu ateliê e alunos nas aulas de Desenho e Pintura, 2008

Restaurador

O lado de restaurador já o havia tocado desde o início dos anos 80, quando construía pequenos nichos, caixas, oratórios. A decisão de tornar-se especialista em restauração com estudos formais deveu-se ao entrosamento com professores da UFMG nos Festivais de Inverno. Em 1989, ele concluiu o curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Pintura em Cavalete e Escultura Policromada sobre Madeira, pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), da Escola de Belas-Artes da UFMG.

Idealista, ao retornar de Belo Horizonte, integrou a equipe interdisciplinar da disciplina de Restauração no Centro de Artes. A tenacidade que sempre o acompanha o fez providenciar um espaço físico onde alunos pudessem estagiar ao término da disciplina. Assim, nasceu o Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes, espaço especializado em restaurar pinturas em tela, retábulos e imagens sacras. Além dos estagiários, atualmente faz parte da equipe técnicos em restauração e uma professora, mestre em conservação e restauração, que atualmente o substituiu no ensino da disciplina e na coordenação do Núcleo.





28. Restauração de *Nossa Senhora Auxiliadora* pelo Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes, UFES, e sua devolução à cidade de Marilândia, 2000



29. Restauração da imagem de *Nossa Senhora da Penha* de Marataízes, 2010







30. Restauração da pintura e retábulo da Igreja dos Reis Magos de Nova Almeida, 2007-2010

Signos



31. *De las Tardes Doradas*, 2005

Os conhecimentos adquiridos nas oficinas de desenho e pintura dos festivais de arte da UFES e da UFMG contribuíram para que Attilio se firmasse como pintor: "Aprofundo-me depois nesta área nos vários Festivais de Inverno oferecidos pela UFMG [...]".[14]

Estudar e experimentar, não desistir de encontrar o caminho de sua poética. A busca pelo exercício de uma práxis que associasse teoria e prática e a experimentação de materiais adequados aos temas representados, tudo isso se concretizou em 1985, quando ele participou de uma oficina coordenada por Fernando Baril (1948 –). A partir desse período, ele cria o seu estilo próprio de interpretar as figurações que dão vida às suas narrativas pictóricas.



32. Série *Brancas Flores sem Perfume* 10.17, 1999

A figura humana foi eleita como o seu interesse particular, submetendo-a às mais diversas figurações. Com os experimentos de veladuras proporcionadas pela tinta acrílica, não cessou de experimentar, de adicionar novos materiais à sua pintura e de pesquisar temas que sempre pudessem ser evocados, revisitados e trazidos às suas telas e aos seus objetos como personagens a desvendar fragmentos da história particular de cada um.

Nessa época, ele deixa transparecer as suas raízes familiares – o olhar renascente, com fortes reminiscências de quem viveu em cidade do interior de imigração italiana e tradição católica. Desse modo, ele traduz a sua maneira de ver, pensar e sentir, colocando em destaque seus valores, suas aspirações, mazelas e contradições humanas.

> O trabalho com a figura humana traz a possibilidade de estabelecer uma relação com seu entorno, e no meu caso especificamente, sempre inserida em interiores – mergulhadas em sombras, conseguidas com inúmeras veladuras; ou inundadas de luz, vindas provavelmente da generosidade de um novo dia.[15]

Em *Diálogos com a Paixão* (1987), um conjunto de dezoito pinturas e cinco objetos,[16] ele introduziu, pela primeira vez, os símbolos sacros misturados aos profanos e criou os seus personagens iniciais, com destaque para a figura feminina e respectivos signos que iriam acompanhá-lo em sua poética. É o início do diálogo com o seu assunto preferido – *a paixão*. Ele dá destaque a eventos que resgatam as suas origens – as festas, as procissões, os votos, os ofícios religiosos, as promessas. Enfim, costumes e crenças de um povo que se alimenta da tradição, notadamente aquela de eventos religiosos. Nesse emaranhado de cenários, *a paixão* ocupa o ápice, o pedestal de uma obra sempre a ser construída, eleita como um novelo sempre disposto a desenrolar os fios que conduzem as narrativas de suas figuras humanas e ao seu redor gravitam os signos.

A série, que enfatiza a paixão, apresenta o coração, o punhal, as luvas envolvendo as mãos femininas, os anjos, as chagas, as flechas, os espinhos, a coroa de espinhos, o arame farpado, a romã, as máscaras etc., que dão vida aos personagens com quem ele estabelece os seus diálogos. Os persona-



33. *Maria com o Menino*, 1987

gens que iniciam a sua conversa com a paixão envolvem narrativas de *Maria com o Menino*, *A Mater Dolorosa*, o jovem *Sebastião, Santa Luzia* e, entre eles, algumas representações de *Mulheres*, que Attilio denomina de *Damas*. Por motivos que brotam de seus desejos, de seu inconsciente, ou até mesmo pelos fatos que o rodeiam ou que a história deixou como legado, seus personagens deixam expostos alguns momentos em que eles são arrebatados pela paixão, seja de ordem passional, seja afetiva.

> [...] o que me leva também ao encontro de uma atmosfera totalmente barroca, que toma conta de mim por completo, e vai influenciar todo o meu trabalho, com suas sombras, seus excessos e todo o sofrimento contido em suas paixões. Tudo isso vai aos poucos se mesclando com minha origem em uma família italiana, e que me faz por todo este tempo procurar um elo perdido neste vôo sobre o Atlântico.[17]

Em *Maria com o Menino* (1987), ele inicia o seu diálogo com as Madonas e com o Barroco. Pintada em aquarela, Maria relembra uma camponesa ou uma figura feminina de origem popular, com o seu vestido esvoaçante, os volumes torneados de suas pernas e a auréola na forma do chapéu de tecido. Ela segura o seu filho, este com uma galinha-d'angola debaixo do braço. Vestida de maneira simples, ela é surpreendida por dois anjos que lhe entregam a coroa, símbolo de sua coroação, ao mesmo tempo em que se equilibra sobre uma serpente enrolada em uma meia-lua, cuja parte da cauda forma um círculo. É a representação da Virgem. Por meio de seus símbolos – o Menino Jesus, a coroa, a serpente e a meia-lua – o artista mostra que essa Maria é inscrita como *Nossa Senhora da Conceição* e que ela, assim como outras representações da Virgem, apresenta os seus símbolos conforme o lugar em que apareceu (Fátima, Lourdes) ou onde a sua escultura de sua imagem foi encontrada (Aparecida, Luján) etc.

A composição tem três planos, com Maria, o Menino, a coroa, os anjos e os símbolos que a identificam como Nossa Senhora, no caso, a serpente, a meia-lua e o globo. A jovialidade de sua pele, com leves sombreados de verde, é indício de sua juventude e pureza, que se complementam com a cor vermelha misturada ao branco dos drapejados que movimentam o seu vestido. O contraste desse conjunto com o fundo cinza, com nuanças de preto e violeta, indica a presença do Barroco. A leveza de sua figura flutuando ao alto e os anjos indo ao seu encontro mostram reminiscências do estilo surrealista. Entretanto, para dar equilíbrio à composição, o artista pintou o Menino e os anjos em um espaço definido pela proporção áurea. É a presença da técnica renascentista, que ele associa aos movimentos e leveza que embelezam a figura feminina.

Em virtude de Maria estar em processo de coroação, no segundo plano, ele pintou dois retângulos com hachuras em vermelho e rosa. Intactas, elas significam que não foram violadas e que a pureza da Madona se manteve inviolável. Os retângulos ocupam o lugar das paredes do seu altar e, posteriormente, o seu manto de sagração. As telas em hachuras que protegiam a sua pureza agora formam o seu manto, que esconderá para sempre as formas generosas de seu corpo de mulher.



34. *Mater Dolorosa I*, 1987

Mater Dolorosa I (1987) é uma homenagem que o artista fez à sua mãe – uma mulher em sua maturidade, de olhar sereno, desprovida de vaidades, visto que não usa joias, e a sua face tem a pele translúcida pela ausência de maquilagem, mas ela se enfeita com a sua roupa domingueira, apropriada para participar das práticas religiosas da cidade do interior.

A composição é simétrica, de estilo clássico, cujo traçado é da técnica do retrato, com a figura da *Mater* ocupando o espaço central. Para reforçar a ideia de retrato, o fundo foi pintado de cinza-claro e o artista contornou o retângulo do papel usado como suporte para simulação de moldura vermelha matizada com cinza, como forma de criar contraste entre a figura e o fundo. As pinceladas de cinza-claro no lado direito, artifício para ligar a *Mater* ao fundo, indica ser o seu altar, na medida em que a aba de sua auréola a separa desse plano.

A representação da *Mater Dolorosa I* é fiel às inúmeras representações da Virgem em forma de retrato. Ela tem as mãos sobrepostas sobre o peito e o lugar do coração dilacerado pelas facas foi coberto pelo seu manto de coroação. Sua vestimenta segue os padrões das Madonas renascentistas – a veste interna de um vermelho misturado ao branco, com uma pequena faixa na cintura e o manto preso por um broche de prata com pedras preciosas, como nas Madonas pintadas por Crivelli, Ghirlandaio e Perugino, no século XV. O véu, de tecido branco, finalizado por uma finíssima renda, é também de estilo renascentista, de uso comum, em ocasiões sociais, pelas mulheres não vinculadas às classes da nobreza e da burguesia emergente. A sua auréola, imitando a aba de um chapéu, reforça a sua origem de pessoa simples. Entretanto, é a forma na qual o artista "santifica" e "glorifica" a sua mãe, vista como arcabouço mesmo da Virgem. A cor cinza combina com a monotonia do seu olhar, que remete a uma figura serena, de existência sem turbulências. Mas também simboliza a humildade, a verdade, a seriedade e a força. Força interior para suportar a saudade da ausência do filho que deixou a cidade do interior para construir a sua existência na cidade grande, assim como a *Mater Dolorosa* suportou o sofrimento de mãe ao ver o seu filho Jesus ser crucificado.

O manto que cobre o seu vestido, estampado com florais com seis pétalas, como se fossem as facas que simbolizam o seu sofrimento, transmite o significado sagrado da paixão, na medida em que o tecido estampado, quando contrasta com o liso, tem ênfase positiva e exprime o lado solene, majestoso dos mantos de sagração ou coroação. Os tons violeta que demarcam as pinturas florais e o fundo do tecido simbolizam a espera, que é a cor símbolo do Advento, época em que a Igreja celebra os ofícios religiosos de espera da morte e ressurreição de Cristo.

O único detalhe moderno em seu traje são as luvas. Emblema de investidura, o seu bege é a cor da terra. Ao mesmo tempo em que elas cobrem as mãos que conheceram a labuta dos afazeres domésticos, elas deixam os seus dedos à mostra, sinal de sua simplicidade.

Sebastião (1987) foi a primeira pintura de Attilio relacionada com São Sebastião. A partir dela teve origem a série *Sebastianus* (1990-1991), firmando-se o santo mártir como um dos seus ícones preferidos e, assim, consolida-se, a partir de então, como tema de conotação autobiográfica.

Sebastião é uma pintura que possui traços barrocos. Ela foi inspirada na escultura de São Sebastião, imagem do século XIII, da Catedral de Bagé, que serviu de inspiração para as pinturas do santo feitas por Glauco Rodrigues.[18] O contorno e os volumes que marcam a sua figura, no primeiro plano, são de aquarela, onde predominam matizes suaves que vão do bege claro, passam pelo siena, até chegar ao lilás. As pinceladas suaves de sua pele, associadas às nuanças claras do lilás, evidenciam a sua juventude, pujança viril e certa androgenia. Completam o primeiro plano o seu resplendor, ou sua auréola, as quatro galinhas-d'angola ao redor de sua perna e o cubo de vidro, à direita, que mostra um falo aprisionado. O segundo plano contém um retângulo preto saturado feito com nanquim que contrasta com parte de um retângulo em hachuras de aquarela com várias tonalidades de cinza, na parte inferior, que contorna as suas pernas, esconde os seus pés e serve de suporte e acomodação para as galinhas-d'angola. Os dois retângulos no segundo plano sustentam a figura do jovem, enquanto as galinhas-d'angola formam uma linha diagonal com os quatros falos que separam os dois retângulos e o que está aprisionado no vidro.

A mãe do artista era devota da Imaculada Conceição, de Nossa Senhora das Dores, de São Sebastião e de Santa Luzia. Inclusive, um dos irmãos do artista chama-se Sebastião.



Nessa pintura, ele reprisa a galinha-d'angola de *Maria com o Menino* e o círculo da auréola do jovem contém traços do floral do manto de coroação da *Mater Dolorosa I*, o que confirma o entrelace familiar entre as três pinturas e prossegue com a de *Outros Diálogos* (*Santa Luzia).*

Sebastião, à semelhança da imagem do santo de Bagé usada pelo pintor gaúcho, tem os braços atados atrás das costas, a inclinação da cabeça à direita, os cabelos escorridos e a forma e localização das três flechas – uma sobre o ombro esquerdo, outra na coxa esquerda e a terceira no dorso direito. Totalmente despido, seu falo recebeu uma rajada de acrílica preta e, ligado ao retângulo preto, simboliza a fase atual de sua existência, à medida que ele abriu mão da liberdade sexual que usufruía anteriormente e escolheu segregar o seu genital e sofrer a condenação por ter optado pela dor da flecha que dilacerou o seu coração. A pujança, a energia de seu corpo, a sua virilidade contrastam com as suas mãos atadas. É a sua condenação, que lhe reserva um futuro sombrio e sem esperança, enquanto a flecha sobre o seu ombro, contornada por uma linha vermelha, em diagonal com o falo aprisionado no vidro, assinala o motivo de sua paixão.

O segundo retângulo, com as hachuras em cinza, simboliza a primeira etapa de sua juventude. Mesmo assediado pelas figuras femininas – as galinhas-d'angola que farejam aos seus pés – esse período não lhe trouxe grandes emoções. Por mais que se esforce, sua existência é cinzenta, monótona.

Os significados dos elementos de *Sebastião* são tradicionais no cristianismo – as três flechas simbolizam a Trindade; as quatro galinhas-d'angola e os quatro falos podem servir de contraste à Trindade, na medida em que a simbologia do quarto elemento é de conotação subversiva que, no tema, pode ser entendido como a galinha à esquerda e o falo de coloração escura, que fazem jogo com o falo aprisionado no vidro e o do jovem, coberto pela tarja preta. O artista deixa claro que *Sebastião* decidiu por uma existência diversa depois de sua condenação, ao optar pelo lilás que contorna os volumes de seu corpo e dá cor ao seu cabelo. Essa é a cor da espera que, no calendário litúrgico do cristianismo, representa o período que antecede o Natal. Semelhante a Cristo, *Sebastião* espera pelo dia de seu novo nascimento, de sua nova vida, uma existência em que o diálogo com a paixão sempre estará presente.



35. *Sebastião*, 1987



36. *Outros Diálogos* (*Santa Luzia*), 1987

Santa Luzia (1987) era natural de Siracusa, de origem nobre e teria vivido no mesmo período de São Sebastião. É invocada como protetora das doenças dos olhos. A sua imagem, na vertical, repete a técnica do retrato. É uma pintura permeada por veladuras, que marcam o tom sombrio de sua figura, apenas quebrado pelo vermelho matizado de suas luvas, cor que se repete nas leves pinceladas no pescoço e face e pelo verde da palma. É uma composição com dois planos e a narrativa de sua história no *antes*, do lado esquerdo, e no *depois*, no lado direito. De acordo com a sua hagiografia,[19] ela preferiu ter os olhos vazados e arrancados a negar a sua fé de cristã. Entretanto, seus olhos foram devolvidos sãos e perfeitos, antes de ser novamente martirizada e morta. Esse é o motivo de ela ser representada ostentando os dois olhos, símbolos de seu martírio, em uma bandeja ou prato.

O lado esquerdo representa o período de seu martírio e perda momentânea da visão, quando, ao seu redor, tudo se torna negro. O artista expõe o sangue de seu sacrifício e as sombras da dor em sua face e pescoço. Com a sua morte, o fundo preto marca o luto, o silêncio eterno. Esse lado está ligado ao direito pela tarja preta que cobre os seus olhos, pelo vermelho de suas luvas e pela palma verde que ela segura com a mão esquerda, símbolos dos mártires cristãos.

No lado direito, ela é representada simultaneamente como santa, quando foi denunciada como herege aos romanos – o seu grito de dor, o branco de seu vestido, a sua origem humilde (ela doa todos os seus pertences e faz voto de pobreza), sem ostentação de joias, sua juventude, sua pureza e virgindade. Os tons acinzentados de seu vestido, apesar de sombrios, revelam uma existência sem grandes turbulências, porém com elegância, humildade, respeito e reverência. Santa Luzia é uma das santas preferidas do artista. De maneira sutil, ele a homenageia com o tom prateado de sua auréola em forma de lua, como se estivesse repetindo o verso de sua canção "*Sul mare luccica l'astro d'argento* [...] *Santa Lucia, Santa Lucia.*[20]

O artista ousou quando vestiu os seus braços com luvas vermelhas. Emblema de investidura, as luvas concederam-lhe o *status* de voltar a pertencer à nobreza por merecimento e respeito, por ter sido exemplo aos hereges que denunciavam os cristãos às autoridades romanas. Vermelhas, elas simbolizam o sangue de seu sacrifício, o seu amor, a sua paixão por Cristo.

Santa Lucia é uma canção napolitana, escrita em 1835, por Teodoro Cottrau, e registrada em 1850. Tornou-se famosa, mundialmente, por ter sido gravada, em 1916, pelo cantor italiano Enrico Caruso.



37. *O Anjo Negro*, 1987

> Se existem santos por certo também existem os anjos tortos e os demônios, presentes nas sombras da alma, nas longas noites de quaresma, na mulher do próximo, nas paixões proibidas, e tantas outras formas possíveis de se fazerem presentes por toda a nossa vida.[21]

O Anjo Negro (1987) é uma composição feita de acordo com os princípios da pintura renascentista em sua organização formal e espacial para a técnica do retrato, com a figura da dama de vermelho ocupando todo o espaço central, no primeiro plano, como se fosse um busto de uma escultura, à medida que ela está suspensa sobre o piso, cuja figura geométrica imita losangos. É uma pintura em dois planos – o piso estabelece o limite com a parede ao fundo, onde, no lugar demarcado pela proporção áurea, está *O Anjo Negro.* O artista joga com os tons quentes do vestido, da pele das figuras humanas e do cabelo da jovem contra o azul e o preto que dominam o segundo plano.



Apesar de *O Anjo Negro* denominar a obra, sua figura passa quase despercebida ao espectador, e a jovem de vermelho atrai o olhar para si. Sua imagem, estável, esvaziada em suas emoções, deixa claro que o seu sofrimento é de causa passional – seu tronco e braços foram imobilizados pelos galhos secos de roseira com espinhos e o seu coração aprisionado. Os indícios são o vermelho de seu traje, as rosas ausentes que compunham os galhos com os espinhos e o seu coração. No entanto, ela busca o apoio de *O Anjo Negro,* com quem dialoga e busca socorro. Da sombra de seu rosto desponta a sua mensagem que, em forma de auréola, contorna a sua cabeça e termina em frente ao seu interlocutor. Este, impassível, assiste à cena, protege a sua boca com o braço revestido com a luva negra e a tudo observa como se fosse uma cena de teatro. Na verdade, ele é uma figura metafórica, uma forma de o artista mostrar que, ao vesti-lo de negro, a cor do luto, da condenação, da perda definitiva do ser amado, do objeto possuído, ele indica que o sofrimento da jovem é inerente à sua transgressão Qualquer que tenha sido e que o seu caso, não tem solução. O anjo apenas está vestido de preto, mas a sua imagem pictórica é feminina e branca, algo possível na criação do artista, porque, sendo anjo, ele é uma figura não comparável com a raça humana, à medida que os anjos são seres espirituais, ou espíritos dotados de corpos etéreos e definidos como mensageiros intermediários entre Deus e o mundo.[22]

A dama de vermelho, a fim de realizar os desígnios de sua paixão, não mediu esforços para compactuar com o ele o seu desejo. Assim, atraiu para si as consequências inerentes àquilo que ele seria incapaz de realizar, visto que ele apenas está travestido de alguém semelhante à sua raça, mas não é um ser em quem se possa confiar.

> Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra e com ele os seus anjos.[23]

Se *O Anjo Negro* é a figura da sedução, os desejos aprisionados no inconsciente da jovem e que de repente despontam em forma de paixão. As mechas ruivas do seu cabelo são indícios de sua transgressão – as pessoas ruivas, desde a Idade Média,[24] eram vistas como transgressoras, como traidoras da ordem estabelecida, de natureza social, moral ou religiosa.

Os signos nomeados pelo artista dão vida aos seus objetos e entrelaçam o sagrado, o profano, a dor, a paixão e revelam um sentido místico e religioso para paixões desfeitas, para imagens à procura do resgate de sua história. Nas palavras de Hélio Siqueira, "São histórias individuais, guardadas como relíquias em oratórios ou em pequenas caixas de segredos, diários de vida mesclados de pintura e objeto, construídos como pequenas memórias de intimidade".[25] Nesses objetos, Attilio tem podido usar e experimentar materiais que tomam forma e que revelam, na superfície da madeira ou dentro de pequenos nichos, caixas, oratórios, em espaços de quadros protegidos por vidros de molduras antigas, fragmentos de acontecimentos do cotidiano, profanos, que o artista (ou o fiel) insiste em cuidar como se fossem sagrados.

O *Objeto V*, da série *Diálogos com a Paixão* (1987), é um caixa retangular de madeira, pintada de preto, organizada em três partes e que funciona como relicário e oratório. Ele é o prosseguimento da pintura *O Anjo Negro*, com fatura de materiais diversos, como madeira, metal, corda, fragmentos de madrepérola, tinta acrílica, arame farpado, resina, tecido, espinhos e um punhal. Como relicário, ele é um lugar especial para serem guardados os objetos que ensejam os símbolos da pintura-tema. Se usado como oratório, tem função semelhante a uma capela particular, como se os símbolos dos objetos que guarda funcionassem como imagens sacras, de valor afetivo precioso.

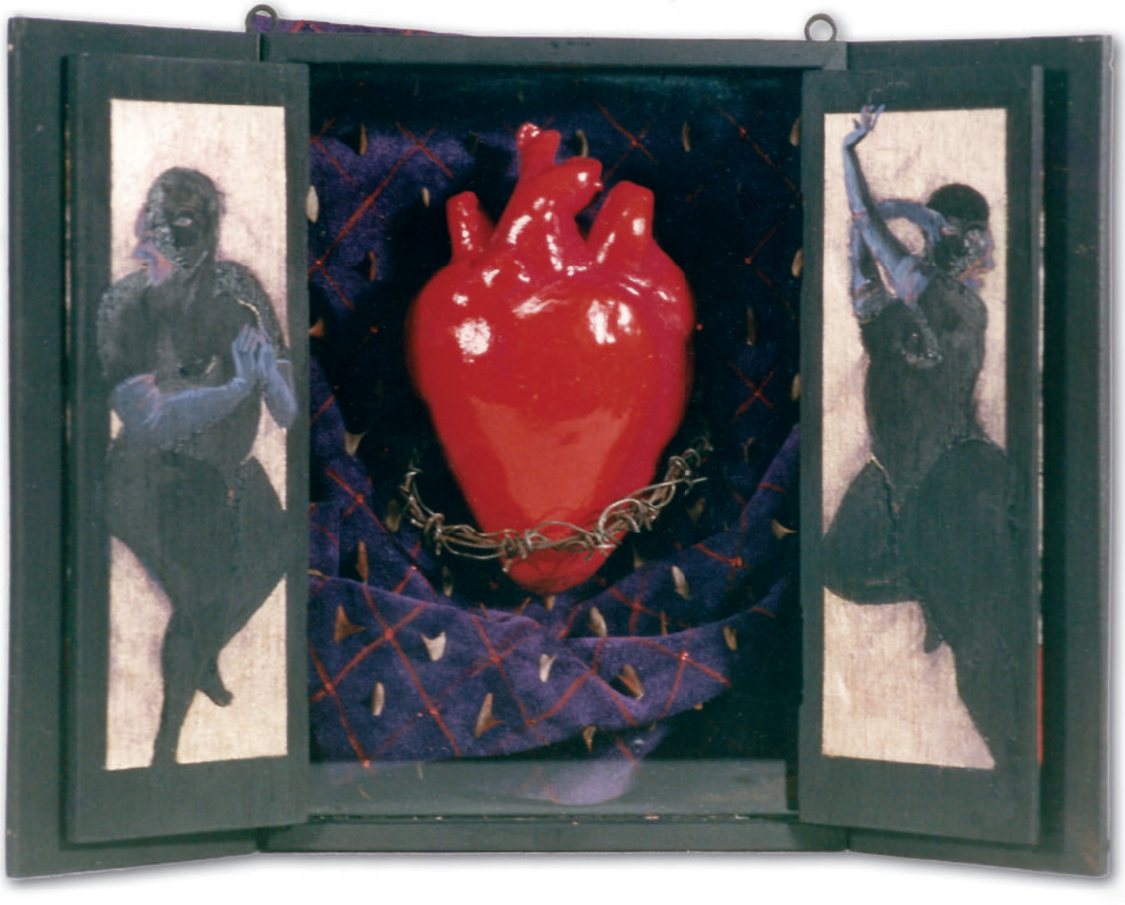
Na Parte Interna I de *Objeto V*, as portas formam um díptico, com a pintura de uma figura feminina vestida de vermelho, recurso adotado pelo artista para relacioná-la com a dama de *O Anjo Negro*. A pureza de sua juventude se apresenta no carmim de sua pele e na auréola dourada ao redor de sua cabeça. Sobre o seu vestido, na direção de seu coração, existem três círculos dourados que se expandem e que são cortados por duas diagonais que se cruzam. Em suas pontas, estão inscritas as letras dos quatro pontos cardeais: N, S, L, O. Essas letras, dispostas sobre o seu coração, símbolo da paixão, são uma forma de indicar que ele foi atingido por esse sentimento em todas as direções e em sua plenitude. De sua face, diferente de a dama de *O Anjo Negro*, prolonga-se a sombra de seu perfil, no qual os gritos de dor e os pedidos de socorro são insuficientes para conter a desilusão que o seu olhar expressa.

Na Parte Interna II de *O Objeto V*, no verso das duas portas que formam o díptico, estão as imagens de dois anjos negros. Dentro da caixa, como se fosse um relicário, foi guardado o coração da jovem em resina vermelha circundado de arame farpado, sobre um tecido de veludo roxo ornamentado com linhas vermelhas que se cruzam, definindo quadrados, espetados no centro por espinhos de roseira. O movimento das imagens dos anjos, o vermelho do coração e a disposição suntuosa do tecido, mesmo que nele exista o contraste de sua maciez com os elementos perfurantes dos espinhos e do arame, indicam a opção do artista pelo barroco, que se inicia com essa série e que aos poucos foi se consolidando em trabalhos posteriores.

Os dois anjos, dançando, recuperam a sua origem etérea. As suas imagens femininas e negras representam os anjos-demônios que, na terra, giram em torno de Satanás. Eles dançam em comemoração ao êxito obtido pelo desfecho nefasto da paixão da dama de vermelho e abrem as portas do relicário, como se fosse uma cena de teatro. Desse modo, o espectador tem acesso, ao final da trama, a seu desenlace e à vitória alcançada pelo *Anjo Negro*.



38. *Diálogos da Paixão* (Objeto V, Parte Interna I), 1987

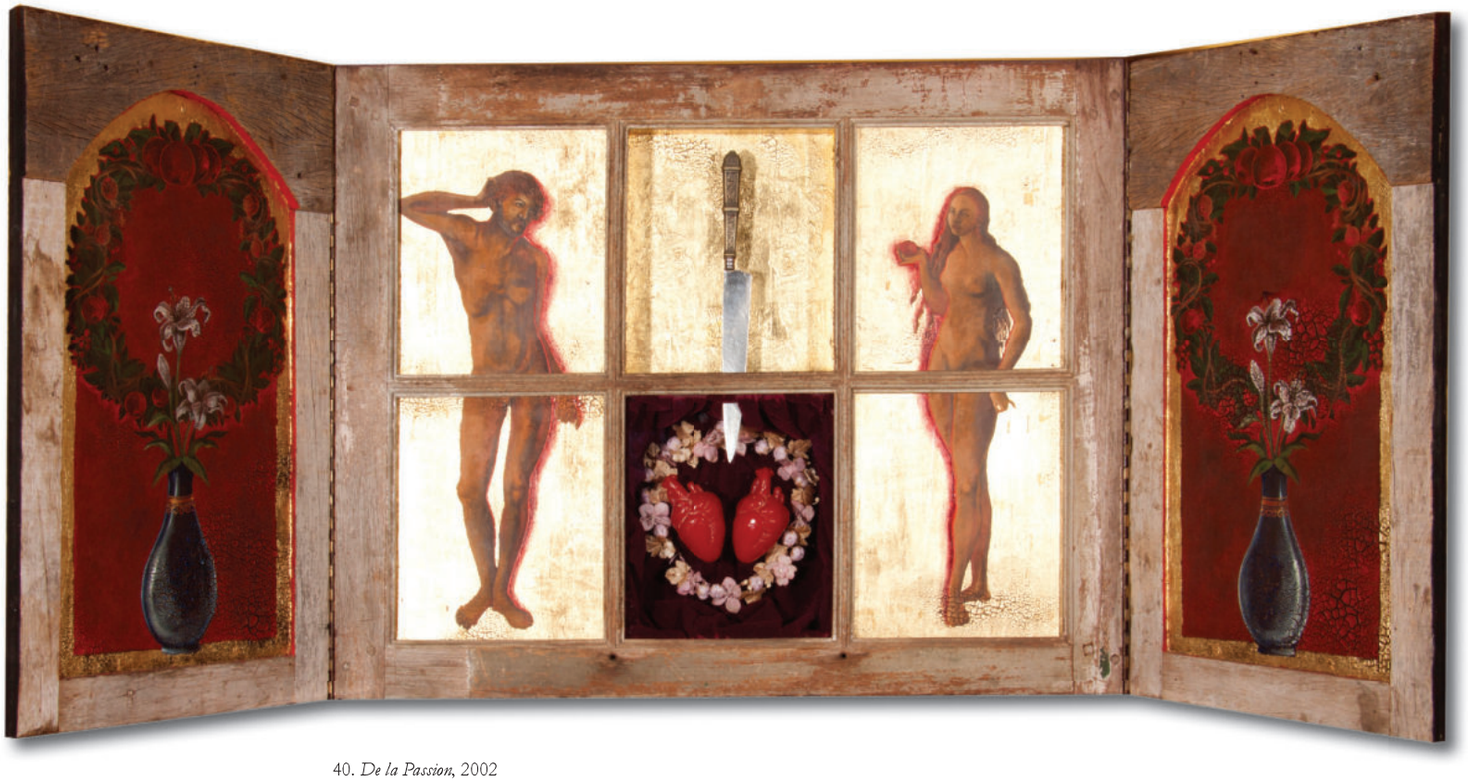


39. *Diálogos com a Paixão* (Objeto V, Parte Interna II), 1987

No retábulo *De la Passion* (2002), Attilio toma emprestadas as figuras de *Adão* e *Eva* (1528) de Lucas Cranach, o Velho (1472-1553),[26] e repete o coração, símbolo que expõe o drama da paixão humana, capaz de dilacerar os corações dos dois amantes. Os vasos com os lírios, as romãs e as guirlandas vermelhas simbolizam o altar que um dia testemunhou os seus votos. O punhal de prata ocupa o lugar do fruto proibido e é um alerta à violação dos votos sagrados simbolizados pela grinalda de seda que um dia uniu os dois corações. Se o artista trouxe à cena imagens renascentistas, elas combinam com a têmpera a cera da pintura dos vasos, dos lírios e das guirlandas com suas rosas e suas romãs, com a folha de ouro que ilumina o cenário. Seu espírito investigativo, que não cessa de experimentar e de adicionar novos materiais às suas obras, revela-se na inclusão do punhal de prata, dos corações de resina de poliéster e da grinalda de tecido de seda. Eles testemunham a tendência de sua arte, de um estilo que se fundamenta em processos e técnicas, nos quais se entrelaçam signos que envolvem a arte sacra associada à paixão humana.







40. *De la Passion*, 2002

Os Mestres

O meu interesse é novamente aproximar-se de meus mestres e me permitir renovar meus votos de admiração apaixonada. De novamente ficar deslumbrado e tentar apreender procedimentos que por certo contribuirão para o amadurecimento de minha pintura.[27] [...] *para tanto recorro apaixonado a artistas que podem dar guarida e um pouco de alento ao meu olhar/coração renascente.*[28]



41. *Buona Sera, Giovanna!*, 2008

Sempre que inicia um novo trabalho e precisa criar e dar forma às suas figurações, Attilio folheia os livros de pintores renascentistas, debruça o seu olhar em suas pinturas e conversa com os seus mestres. É o seu mergulho na história da arte que lhe indica os caminhos a percorrer. As pinturas de seus mestres lhe proporcionam a ocasião de encontrar e capturar detalhes que lhe permitem estabelecer "[...] como um ponto de partida a história, a tradição que pode ser questionada e estudada pelo presente".[29]

Diante de Mantegna, ele capta o realismo dominado pelo sentimento poético, a inserção revisitada de elementos do passado convivendo com personagens atuais, que expõem cenas do destino de seu personagem. Além de pinturas que representam santos e narram cenas do cristianismo e da mitologia greco-romana, Mantegna foi também pintor retratista de personagens da nobreza do Vêneto. Semelhante a ele, Attilio refaz a técnica do retrato, ao utilizar e associar pormenores que o mestre deixou como legado em *São Jorge* (1467). Nesse retábulo, no fundo, em perspectiva, o pintor renascentista definiu a paisagem de uma cidade petrificada e, no primeiro plano, ele pintou a figura imponente do santo guerreiro que, do lado esquerdo, domina os dois terços do espaço a ele destinado. Em pé, vestido com sua armadura cinza, luminosa e clássica, munido de sua lança, olha triunfante ao seu redor, após haver derrotado o dragão, que jaz ao chão, em segundo plano. Ele se sente senhor de sua vitória e herói defensor desse espaço. É como se estivesse, ao vivo, posando para o pintor, tamanho é o realismo que a sua imagem deixa transparecer.

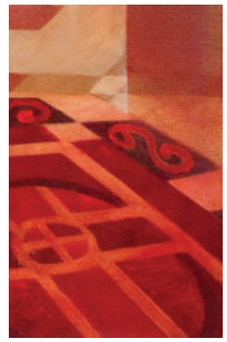


42. Andrea Mantegna. *São Jorge*, ca. 1454



43. *A Sala Vermelha* (1), 2005

A Sala Vermelha (1, 2005) exibe o estilo aprimorado da técnica do retrato, em que o desenho precede o pincel e a tinta, herdado do classicismo da renascença. A tela mostra a preocupação do artista com o virtuosismo técnico, a valorização do pormenor, o contorno definido das figuras. A figura feminina, sentada, domina o lado esquerdo do enquadramento do espaço. Ela é a dona da sala, lugar onde todos os objetos nela colocados favorecem a sua imagem, elegante, porém impassível, como se estivesse posando para o artista. A composição tem planos contínuos, à semelhança de pinturas clássicas, nas quais é possível perceber sinais de perspectiva, do lado direito, na demarcação do espaço pelos marcos da parede. Mesmo que o espaço, próprio do barroco, mas também do moderno, deixe entrever a abertura do ambiente, como em processo de continuidade, a fim de que o espectador imagine a decoração oculta pelas cortinas abertas, que separa os planos de frente e de fundo e na lateral direita, a composição dialoga com Mantegna pela sua organização formal e espacial. Os planos remetem a uma pintura dentro de outra pintura, que começa pela mesa com o jarro, os lírios e as gérberas, a figura retratada sentada na poltrona, o piso com tapete e a parede decorada com papel ilustrado, que formam três planos, como se fosse uma tomada fotográfica. A cortina vermelha determina a separação dos planos e deixa entrever o fundo da composição, cujo piso, em quadrados coloridos, em estilo renascentista, à semelhança de peças encaixadas de mosaico de mármore, tem início no primeiro plano e serve como prova de que são ambientes contínuos. Os tons quentes invadem o ambiente, oscilam das diversas nuanças do vermelho, presente em todos os planos. Ele sustenta o ocre do xale, as riscas amarelas do casaco, envolve a saia marrom, define o centro do piso e se faz presente na cortina, nos tapetes e no papel de parede. Sua tensão se equilibra em sintonia com o ocre, o amarelo e o bege, que são cores quentes do mesmo espectro e introduzem a luz conseguida pelas camadas das veladuras. Esse jogo de cores fortes, e mesmo vibrantes, não ofusca a figura principal feminina, que se destaca pela harmonia do marrom de sua saia e do ocre do xale, que formam uma linha diagonal com a sua tez clara, cujas cores correm em paralelo ao bege aveludado dos lírios.



> No início de cada série preciso sempre rever Carlo Criveli (1430-1495) e me deleitar com seu desenho suntuoso, seu tratamento refinado dos diversos materiais e, como sempre, me envolver com tantos personagens e tecidos brocados, construindo composições que já em seu tempo eram consideradas um excesso, mas tratadas com uma técnica precisa ao construir imagens congeladas, envoltas em uma enorme quantidade de elementos altamente sofisticados, a produzir no observador surpresas visuais e táteis.[30]

> Enfim... acho que o que eu gostaria mesmo era de ter participado do atelier de Ghirlandaio (1449-1494) e ter aprendido sua competência técnica, tanto no desenho quanto na pintura; a sua delicadeza em trabalhar figuras e panejamentos, construindo composições monumentais envoltas em extrema sensibilidade.[31]



44. *Qui Tollis Pecatta Mundi*, 1995

Qui Tollis Pecatta Mundi (1995) é uma resposta do artista à admiração que sente pelos mestres Ghirlandaio e Crivelli. Tendo como modelo as Madonas pintadas pelos dois artistas renascentistas, Attilio expõe o tema da Virgem em Glória, de tradição bizantina, com a Madona ao centro, sentada no trono, e o Menino Jesus no colo. É uma composição com pesos visuais distribuídos ao redor de sua forma. O panejamento da Virgem segue o traçado renascentista volumoso e rebuscado, alternando o brocado estampado com motivo de brasões com o tecido liso da veste interna. O broche que arremata o manto e o amarrado em sua cintura completam a semelhança das vestimentas com *A Virgem no Trono com Santos* [c.14--] de Ghirlandaio e *A Madona do Círio* [c.14--] de Crivelli. No lugar do tapete, aparece o tecido vermelho sob a sua veste e, na ausência do traçado da arca, existe um retângulo de madeira com friso dourado, cujo preenchimento com resina acolhe o fio de arame farpado. Da imagem das duas Madonas renascentistas ele ainda se apropriou do vaso com os lírios brancos, símbolo da Virgem, e a expressão do rosto com o olhar para o vaso. Na forma do Menino Jesus, ele manteve a tradição do barroco mineiro.

A folha de ouro com a inscrição do nome da pintura faz a vez do altar. A pintura da abóbada em semicírculo é de tradição bizantina e sugere a sua auréola, enquanto o detalhe do brasão ocupa o lugar da coroa, como na pintura de Crivelli. Uma terceira mão que toca o Menino Jesus é a forma que o artista encontrou para homenagear a Trindade. Ela pode significar, ainda, vestígios do amor ausente e é uma característica comum sempre presente em suas pinturas que versam sobre o universo feminino.

Para enfatizar o sentido sagrado, até devocional, mesmo sendo uma obra de arte para ornamentação de espaço privado, ele a revestiu de folha de ouro, de amarelo e misturou o ocre ao vermelho. Desse modo, ela resgata símbolos cristãos que ensejam a luz da vida eterna, o amor, a bondade, a prosperidade e a proximidade da Madona com Deus.



46. Carlo Crivelli. *A Madona do Círio*, [c. 14 --]



45. Ghirlandaio. *A Virgem no Trono com Santos*, [ca. 14 --]

Afinidades

Mas meu tempo é este, e seria totalmente anacrônico estar com meus anseios fincados somente no passado. Portanto da mesma forma sou apaixonado por David Hockney, Botero, Lucian Freud e João Câmara (entre outros), principalmente pela forma com que suas pinturas discursam sobre o cotidiano e nele inserem a figura humana plena, com um vigor extremo, com desejos e pecados a exalar de suas carnações.[32]



47. *A Bela Viúva*, 1988

O artista declara a sua afinidade com os pintores de seu tempo. Entre tantos que ele admira, há aqueles que ele também visita nos livros, quando a figura feminina é o tema de sua série e, em suas pinturas, quer inserir objetos, símbolos, temas já pintados por eles e que podem oferecer pistas para novas ideias, novas representações. Apesar de esses artistas terem atuado preferencialmente no século XX, mesmo assim eles podem se considerados seus contemporâneos. É a oportunidade que Attilio tem de voltar o seu olhar para os diversos movimentos artísticos do século XX e dialogar com o legado que esses artistas produziram e estão disponíveis no início deste século.

O seu lado investigativo, voltado para novas descobertas, faz com que ele explore o artesanato e suas técnicas refinadas e individualizadas – estira o tecido de linho no chassi, prepara-o para receber as cores das tintas, agrega os objetos que trata como símbolos e, se pretende um refinamento maior, abusa das veladuras e aplica a folha de ouro. As suas figuras não estão dentro do ambiente; elas estão com o ambiente. Sua pintura se apresenta à vista pelos objetos figurativos, pelos detalhes, pelas cores quentes dos vermelhos, dos alaranjados, dos amarelos, dos ocre, que contrastam com os azuis, os verdes e os violeta, pela sensação visual que delas se depreende. Mesmo quando uma imagem histórica é inserida como um detalhe, ela é recomposta segundo os valores que a tornam sensível à consciência contemporânea. Sua arte tem função eminentemente decorativa, mesmo que o tema, a narrativa, se aproxime do sagrado, do devocional. Ele é consciente de que faz uma pintura para um público seleto, que pode pagar por um objeto de arte que, além de decorativo, tem valor também afetivo, que transmite prazer e fruição. É uma forma de tratar a sua pintura em uma poética com características de uma arte que aspira a uma linguagem de padrão internacional.

A Casa de Mme. Antonieta (1) (1996)[33] reuniu 32 pinturas com temática de ambientes apropriados para encontros amorosos. Nesses ambientes, onde se desenrola a intimidade de casais, a figura feminina sempre está à espera de que alguém chegue e pague por uns momentos de prazer. A tela que tem o mesmo nome da série é uma composição clássica, em dois planos, com uso de perspectiva, com predominância do vermelho e azul. No primeiro plano, há uma cadeira da cor de madeira natural e de estilo neoclássico de frente para o espectador (é nesse detalhe que se pode ver o uso da perspectiva) e sobre um tapete de desenho geométrico que acolhe uma colcha ou manta estampada com medalhões em dois tons de azul. As dobras volumosas da colcha ou manta reatam o toque do barroco, tão ao gosto do artista de sempre introduzir uma peça com motivos rebuscados em ambientes destinados à figura feminina. Sobre ela uma xícara de chá vazia branca revela que apenas uma pessoa habita o aposento.

No segundo plano, do lado esquerdo, vê-se uma parede estampada com motivo floral azul hortênsia e verde, com listras verde-musgo em sentido vertical, imitando passamanaria, mas que, devido ao ambiente, pode ser um biombo. O fundo é acinzentado, oscilando para o azul que, misturado ao verde-musgo, forma parte do piso. O lado direito é iluminado pelo vermelho que dá forma ao piso, que se inicia onde a manta toca o chão e prossegue até o fundo de onde, por detrás da manta e ao lado do biombo, há o contorno da figura feminina de costas, com visibilidade do lado direito de seu corpo. Da ponta da manta até a figura da mulher, forma-se uma linha em diagonal que preenche todo o espaço do lado esquerdo e deixa o lado direito ser dominado pela ponta do tapete e o pé da cadeira. O equilíbrio desse espaço vazio é compensado pela cor quente do vermelho saturado, que contrasta com o biombo estampado.





Todos os elementos da pintura são únicos – o tapete, a cadeira, a manta, a xícara de chá, o biombo e a mulher. Eles mostram o vazio do ambiente, a solidão que ali domina, o avesso do comportamento de alguém que vende serviços amorosos, que tem dificuldade de olhar de frente e encarar os outros parceiros que ainda tem de satisfazer. A sua figura nua em tom vermelho-castanho entre os dois ambientes é o indício de que está à espera de outro cliente ou que apenas terminou mais uma tarefa do dia. A decoração em tons de azul e verde do biombo e dos azuis da manta mostra que o seu descanso se dá na solidão da calmaria, do longínquo, do infinito, do nostálgico, do melancólico, da renúncia a qualquer possibilidade de mudança. Sabiamente o artista deixou à mostra parte do lado direito da manta, com seis medalhões ou rosáceas de fundo vermelho. Eles podem representar o número de clientes atendidos naquele dia. Os dezoito restantes estão do lado avesso, e irão se revelando enquanto o tempo for passando, seus clientes chegando, se satisfazendo e depois saindo. À medida que isso for acontecendo, esse lado da manta irá se desenrolando e cobrirá todo o piso vermelho, emblema do amor impuro, proibido, ilícito, especialmente dos pecados da carne, da transgressão dos tabus. Mas também do amor, do erotismo, da paixão e seus perigos. Um amor de sensualidade fria, cujo fogo é intermitente, como intermitente é a passagem do ambiente vermelho para o azul e deste para o vermelho.

O ambiente de *A Casa de Mme. Antonieta* aproxima Attilio de David Hockney (1937 –), pintor, desde 1964 radicado na Califórnia. A trajetória artística de Hockney tem dois momentos – até 1964, quando morava em Londres, e depois desse período, quando ocorreu sua mudança para os Estados Unidos. Até o final dos anos 70, seu trabalho limitava-se a pinturas (óleo, acrílica, aquarela), gravuras (litografias), desenhos (lápis preto e colorido) e fotografias. Desenvolvia temas relativos a retratos com desenhos e pinturas de seus pais, amigos, clientes, naturezas, cenas de interiores, cenários para peças de teatro, musicais e experiências de fotografias com pinturas. Seus estudos, em preto e branco ou coloridos, tinham origem nas fotografias que tirava de pessoas, croquis, desenhos observados de ambientes os mais diversos e de tomadas fotográficas de lugares que conhecia ou de suas viagens que, posteriormente, transformava em séries temáticas. É desse período o desenho *Suginoi Hotel, Beppu* (1971), e a pintura *Chair and Shirt* (1972) que mostram o interior de um aposento.[34]

O desenho do interior do quarto de *Suginoi Hotel, Beppu*, é de dois planos, com bastante luz vinda de todas as direções e com o uso de perspectiva. O cenário do segundo plano tem piso liso amarelo de cádmio, parte de uma parede branca do lado esquerdo que deixa à mostra o início de um corredor e, do lado direito, há uma janela rente ao chão (que pode ser entendida como um biombo) com vidros quadrados brancos e parte dos alisares sépia-clara. Esse ambiente mostra a simplicidade do quarto do hotel e nele o artista pinta os dois objetos que contrastam com o vazio do cenário. No meio do primeiro plano, há uma banqueta quadrada de madeira natural e assento verde-escuro com florais azuis e verdes. Displicentemente, o artista estendeu, em sentido diagonal sobre a banqueta, uma camisa de mangas compridas listradas na vertical de tons róseos, branco e azul claro e escuro. Essa é a relação com *A Casa de Mme. Antonieta* – o biombo ou janela do lado direito do quarto do hotel *versus* a cortina ou biombo do aposento do lado esquerdo da casa de sedução. A cadeira de estilo clássico acolhe uma colcha ou manta e está em espaço semelhante à



48. *A Casa de Mme. Antonieta* (1), 1996

banqueta em que repousa a camisa listrada. As duas imagens têm em comum temas de interiores, que narram experiências distintas que cada artista recolhe em sua trajetória de lidar com os lápis, os pincéis e imagens de objetos de seu cotidiano.

A Casa de Mme. Antonieta também se aproxima de *Chair and Shirt*. Nessa pintura, em acrílica sobre tela, Hockney trabalha o interior de um aposento com cores suaves, faz uso da perspectiva e ilumina o ambiente da direita para a esquerda com veladuras sombreadas, como Attilio costuma fazer em suas pinturas. É uma composição de dois planos, com a disposição dos objetos semelhantes em *A Casa de Mme. Antonieta* – no primeiro plano, em sentido diagonal e sobre um assoalho que imita madeira natural, há uma poltrona de estrutura de vime e assento de tecido liso verde-água, onde displicentemente foi pintada a camisa listrada de *Suginoi Hotel, Beppu*. No segundo plano, do lado esquerdo, ocupando três quartos do espaço, tem uma cortina de tons azuis e verde-claros que se alternam formando listras, como se fossem as dobras do tecido. Do lado direito, a parede do muro foi pintada com duas listras horizontais de dois tons de violeta bem claros que no canto direito o separa do assoalho por um pequeno friso preto horizontal que imita o rodapé. Por detrás do muro, em fundo azul celeste, despontam as folhagens de três palmeiras esverdeadas. As três composições de interiores se identificam não em suas narrativas, porém na forma como os dois artistas ocupam os espaços da tela e do papel, recriando cenários com objetos semelhantes e individuais e como eles os dispõem em uma cadeira (manta ou colcha) e banqueta (camisa), peças de um aposento ou de vestuário de seu dono.



49. *Figura com Lírios*, 1993

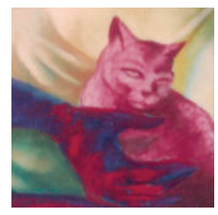
A sensualidade que emana da mulher de a *Figura com Lírios* (1993) troca afinidades com a mulher nua de *A Carta* (1976), de Botero (1932 –),[35] pintor colombiano. Ele usa, em suas pinturas e esculturas de figura humana, elementos do cotidiano e da arte popular de seu país, exalta suas crenças, usos, costumes e elabora uma crítica social de uma cultura imaginária. Afirma que pode ser fiel ao que observa ou ao que ele desejaria que fosse real. Os seus nus femininos são elogios à sensualidade

e suas mulheres são enormes, carnudas, de imensas coxas e colos avantajados, com seios pequenos e redondos, com o sexo quase invisível de tão pequeno, perdido em corpos acolhedores. São figuras plácidas, inocentes, maternais e que despertam o desejo de ser acariciadas, ainda que com o olhar, nas sinuosas curvas de sua pele lisa, polida, impregnada pela luz de tonalidades claras que as suas pinturas recebem.[36] Mesmo despidas, são figuras vaidosas e o artista as enfeita com pulseiras, brincos, flores, laços e fivelas nos cabelos; a maquilagem é visível no carmim de suas faces, nas unhas pintadas e nos lábios preenchidos pelo batom.

As duas mulheres das duas pinturas estão deitadas no mesmo sentido, em ambiente íntimo, e seus corpos ocupam quase a totalidade da tela. Enquanto aquela da *Figura com Lírios* tem as costas recostadas na cabeceira do récamier e abraça o gato, a de *A Carta* está deitada na cama e segura folhas de papel manuscritas. O seu rosto se apoia na mão de seu braço esquerdo e deixa à vista vestígios de sua camisola. Ambas têm o olhar indefinido e fixam um ponto perdido no espaço. Nas duas pinturas, o pouco espaço que sobra foi ocupado com adornos. Na pintura de Attilio, sobressaem a cortina e a mesinha com o jarro com lírios, enquanto na de Botero veem-se pedaços de laranja, o criado-mudo com o porta-joias, um abajur e um pedaço de laranja esquecido; parte de um quadro adorna a parede. Em ambas as pinturas, a composição recupera temas de Vênus nuas ou vestidas descansando em camas ou em *récamiers*: Georgione, *Vênus adormecida* (1509); Ticiano, *Vênus de Urbino* (1538); Francisco Goya, *Maja desnuda*, (1797-1800); Jacques-Louis David, *Retrato de Madame Récamier* (1800); Antonio Canova, *Paolina Borghese* (1804-1808); Ingres, *A grande odalisca* (1818); Manet, *Olympia* (1863); Gustav Klint, *Salomé* (1919); Lucian Freud, *Bella* (1982-1983), como exemplo de grandes mestres da pintura que buscaram inspirações na forma de *Vênus de Millo* (Século II a.C.) para representar suas deusas.[37]

Na *Figura com Lírios*, as tonalidades são fortes e complementares – o verde com o vermelho, o azul da parede, das luvas e o lilás do gato que contrastam com o bege, que introduz a luz e serve para marcar os dois planos da composição. Na *A Carta* predominam os tons quentes do vermelho da colcha, as nuanças rosa da pele à mostra e os matizes do marrom, do alaranjado, do bege da cama e dos adornos do quarto. Essa constância de cores é quebrada com o cinza-escuro da camisola e o preto do interruptor de luz. O azul-claro da parede, esmaecido pelo tempo, conjugado com o friso dourado da guarda-cama, delimita os dois planos da composição. É uma pintura em que o contraste claro-escuro é tênue e prima pelo realismo da imagem da figura feminina e dos pequenos detalhes dos objetos, enquanto Attilio organiza a sua pintura com o claro-escuro obtido pelas veladuras, pelo contraste das cores quentes e frias e pelos signos que ocultam o significado manifesto do tema. Os lírios, como a flor do amor, a cor lilás do gato que simboliza a temperança, mesmo que ele possa suscitar o pecado, a malícia, a sagacidade. As luvas, cujo grená é o resultado do vermelho com o azul, ensejam as cores do amor, do prazer e da alegria em equilíbrio com o azul, remetendo ao sonho, a algo a ser alcançado.

A *Figura com Lírios* é voluptuosa e ela está vestida com uma camisola diminuta, meias de seda e luvas de cano longo, objetos de fetiche, que reacendem a sua sensualidade. De olhar distante, ela é protegida pelas cores fortes que a rodeiam – as luvas, o gato, os verdes do récamier, a cortina e os lírios. Apesar de suas formas avantajadas, os tons claros de sua pele, da camisola e das meias de seda esverdeadas a fragilizam. Ela suscita ao espectador sentimentos de repouso, de atenção e de carinho. À espera de um amor tranquilo, ela deixa para o gato e as luvas a tensão que possa advir da associação de seu nome com os lírios, isto é, de um relacionamento amoroso que poderá ou não se realizar.





50. *Outono I* (Da série *Estações Femininas*), 2002

Lucian Freud nasceu em Berlim e é neto de Sigmund Freud. Em 1933, sua família mudou para Londres, fugindo do nazismo. Em 1939, ele se naturalizou inglês. Pintor de figura humana, sempre usa modelos vivos em suas pinturas, em óleo sobre tela. Geralmente, o entorno de seus personagens tem poucos detalhes, para que a figura pintada tenha o realce pretendido por ele.

Outono I é uma tela da série *Estações Femininas* (2002) composta por 34 pinturas. Nela o artista fez uma homenagem a Lucian Freud (1922 –),[38] pintor alemão, a quem ele admira pelo tratamento realista que suas figuras humanas possuem. Freud trabalha com modelos vivos e a sua preferência é pela pintura de nus. Suas figuras humanas mostram o realismo da carnalidade de seus corpos exposta em sua plenitude, de forma que a sua obra representa o modelo como ele realmente é e não como seria em sua idealização. Suas figuras humanas são desnorteadoras, desoladas, descoladas do ambiente de seu entorno. Quando obesas, resvalam para o grotesco, perturbam e agridem o espectador.[39]

Girl With a White Dog (1951-1952)[40] é de sua fase inicial, quando as suas pinceladas eram ainda lisas. É uma composição "clássica", com planos de frente e fundo, conseguidos pela alternância da cores neutras do marrom das cortinas, do sofá listrado de azul e do cinza da porta, que contrastam com a pele alva da modelo e do seu robe amarelo dourado. A porta, à direita, em leve perspectiva, revela o cuidado que Freud tem com a organização do espaço. O cão, de pelo cinza prateado, dei-

tado no sofá, com a cabeça encostada sobre a perna da mulher e olhar penetrante, tal qual aquele de sua dona, quebra a monotonia do ambiente. Apesar de a modelo deixar à mostra a sua mama direita e apertar a esquerda com a palma da mão por sobre a gola do robe, ela não é uma cena erótica, ao contrário, reflete uma cena de interior, doméstica, realista, como se a personagem quisesse que o pintor a retratasse como ela realmente se comporta em sua intimidade, em seus momentos de descanso, e a relação de amizade com o seu cão, que a protege no seu o dia a dia. Ela está em um ambiente fechado e, pela textura aveludada de seu robe, pode ser outono, ou mesmo inverno.

As duas pinturas possuem o mesmo enquadramento e representam duas mulheres jovens, louras, sentadas de frente, com o seio à mostra, em cenas que revelam momentos de intimidade. Enquanto a de Attilio está sentada à esquerda, em uma cadeira pouco percebida, a de Freud encontra-se à direita. Em *Outono I*, o equilíbrio da composição é mantido pela travessa com as peras; naquela de Freud ele se concentra no cachorro deitado, que forma uma linha paralela com a perna da mulher. Na pintura de Attilio, predominam as cores quentes que oscilam do ocre-avermelhado do lado esquerdo, prosseguem com o alaranjado, até alcançar os tons claros ao meio, continuando com o amarelo-queimado do lado direito. Essas nuanças claro-escuro resultam da luminosidade que incide do lado direito e sugere que a jovem está posando para o artista e que a claridade da luz tivesse paralisada ao fundo e lá permanecendo. As veladuras, que provocam as manchas no cenário ao redor da jovem, percebidas como se fossem um ambiente aberto, sem nenhum sinal de parede, permitem imaginar que ela está descansando em uma varanda, em pleno dia ensolarado. A sua imagem se mistura com as cores que a sustentam e a rodeiam e formam um só plano visual, quebrado apenas pela travessa com as peras.



Ao contrário da mulher de Freud, a jovem de *Outono I* está suavemente vestida, e o contorno do seu corpo e as dobras de sua roupa se definem pelas pinceladas do claro-escuro. É uma imagem que transmite tranquilidade, cujo erotismo é subliminar – o bico do seio desnudo forma uma linha vertical que termina no laço que prende sua cinta-liga. As peras, maduras, simbolizam e expõem a sua sensualidade, na medida em que elas atraem o olhar do espectador, porque estão prontas para as mordidas, o que não acontece com a jovem que, de uma forma tímida, pudica, dissimula o seu desejo por meio dos braços entrelaçados em seu colo.

Nessa pintura, Attilio contrapõe o azul do prato ornamentado com detalhes vermelhos com as cores luminosas do ocre ao amarelo, com leves nuanças esverdeadas. É uma pintura de intensa sensação visual, em que a figura feminina se confunde com o próprio ambiente, e as sombras que a rodeiam são manchas de cor que se esvaem e que, a qualquer momento podem se dissipar, se a claridade da luz inundar todo o ambiente, ou mesmo se o Sol se for. Apesar do tema moderno da pintura, o clássico está presente na forma e na decoração do prato. Ao dispor três peras, o artista recupera o significado da Trindade, das três virtudes teologais – fé, esperança e caridade; as três formas do agir humano – pensamentos, palavras e obras; a unidade entre a mente, o corpo e o espírito. A pera é uma fruta de simbolismo cristão – fruto de uma árvore (pereira), que os cristãos novos portugueses, de origem judaica, adotaram como denominação para fugir das perseguições da Inquisição. É a fruta da sensualidade, tenra, frágil, semelhante aos traços finos que modelam a figura feminina de *Outono I*.[41]

10+1 Perigosas Maneiras de Amar (1988) faz parte da série temática do mesmo nome com onze pinturas que abordam situações de jogos amorosos entre amantes em ambientes diversos, mesmo que eles possam ser considerados como alcova. Nesta série Attilio se debruçou sobre pinturas femininas de João Câmara (1944 –) e expandiu as suas mulheres ao envolvê-las em ambientes íntimos. Os signos usados são remanescentes de *Diálogos com a Paixão* (1987) – o coração como símbolo da paixão, as luvas como objeto de fetiche, de sensualidade e, em vez de máscaras, ele preferiu lenços para cobrir o rosto da mulher e peças íntimas transparentes. No lugar de signos que recorram ao sagrado, ele incluiu a cadeira e a mesa, objetos de adorno existentes em seu ateliê. Repetiu o vermelho, o azul, o verde, o branco, o marrom e o amarelo que, misturados, imprimem um estranhamento ao olhar do espectador.

A afinidade de Attilio com Câmara se dá pelo tratamento temático que este artista brasileiro modernista concede às suas imagens femininas. Natural da Paraíba, mas radicado em Recife, Câmara é pintor de grandes séries temáticas em forma de painéis em óleo sobre madeira, aos quais agrega tela e objetos. Suas pinturas e litogravuras abrangem fatos da sociedade brasileira, cenas do cotidiano, relatos-memória de sua experiência de vida, alvos de sua crítica social que ele consegue converter em situações estranhas, não usuais, nas quais convergem signos mesclados em linguagem metafórica, cuja simbologia, para ser decifrada, requer atenção apurada do espectador.

A pintura *10+1 Perigosas Maneiras de Amar* contém em sua composição elementos do terceiro painel de *As três Mulheres* (1976, Tríptico) de Câmara.[42] Dessa pintura Attilio se apropriou da forma de posicionar o corpo da mulher à esquerda, sobre uma cadeira (sua figura é assimétrica), e de seu vestuário (sutiã e calça-cinta três-quartos). Em vez de suprimir o rosto da figura feminina como em *As Três Mulheres*, ele o ocultou com um lenço, objeto de sua sedução, de sua perigosa maneira de amar. Nas pinturas as duas mulheres têm as formas de desenho acadêmico. No entanto, elas diferem em sua apresentação – a pintura de Câmara é lisa, polida, definida, mesmo que seus volumes sejam alcançados com o claro-escuro da direção de seus pincéis, que deslizam sobre a madeira e espalham as nuanças da tinta óleo. Os tons oscilam do cinza-claro, passam pelo marrom, pelos tons terrosos, pelo ocre-alaranjado e repousam no preto. A pintura de Attilio é colorida, permeada por veladuras que transformam o claro-escuro em manchas que destacam o vermelho das luvas misturado ao verde e ao marrom. O azul do piso que, mesclado ao verde e ao marrom, forma os lenços. Do bege-róseo da pintura do corpo da mulher sobressai o branco do sutiã e a parte superior do seu corpo. As pinceladas de marrom definem os contornos dos seios, do braço e torneiam o quadril. Clareado pelo amarelo, ele ilumina a forma da cadeira que sustenta a mulher e aquela da mesa onde está o coração em um vaso transparente. É ainda o marrom que define o fundo e, misturado ao vermelho, transforma-se em manchas da parede no lado esquerdo.

As duas composições mostram características do maneirismo. Esse estilo alterou o conceito de unidade de espaço do Renascimento e seus pintores ousaram ao posicionar de forma diversa os elementos de suas composições. Com isso deflagraram a tensão entre forma e espaço e estabeleceram diferenças entre beleza e expressão com o alongamento dos corpos de suas figuras humanas; as mãos com dedos longos e delicados, com suas figuras que levitam e serpenteiam no espaço. Eles cindiram com os requintes da pureza do classicismo renascentista ao relegar o uso



51. *10+1 Perigosas Maneiras de Amar*, 1988

da proporção áurea para localizar a distribuição de seus objetos e as figuras humanas. Foi o início da renovação da pintura em sua forma composicional – no mesmo espaço, aparecem episódios, objetos e elementos diferentes para narrar a história do personagem principal, sem precisar recorrer à ilusão de profundidade definida pela perspectiva geométrica.[43]

A mulher de *10+1 Perigosas Maneiras de Amar* aparentemente está só e imóvel. Mas o olhar atento do observador perceberá que a mão de outrem, de luva vermelha, suspende a alça de seu sutiã. Será a mão do artista que invade a sua pintura? Ou de outra mulher que se deixou enfeitiçar pela sua sensualidade? Ou da própria personagem tecendo lembranças de jogos amorosos já acontecidos? Seja de quem for a mão, com esse gesto elegante, a pessoa a conquista, e a resposta está no modo exuberante com que a mulher expõe o seu corpo, com as mãos enluvadas e aparentemente se deixando levar pelo desejo de outrem. Esse é o momento em que a sessão de sedução apenas se inicia. Porém, ao fundo, a presença de um lenço estendido (igual àquele que cobre o rosto da mulher) e o coração sobre o aparador são indícios de que ela ou o outrem já foram alvos de momentos de sedução em *uma ou mais maneiras perigosas de amar*. O lenço pode ter sido dela, mas o coração não tem identidade. O artista, ao ocultar o rosto da mulher, deixa em suspenso o que poderá advir de uma maneira de amar em que os objetos de fetiche definem o enredo do relacionamento amoroso. Ou a mulher pode ser tratada como marionete ou ele, como pintor, tem o poder de definir como será mais esse jogo perigoso de amar?

Do Amor Ilícito, Para Numa Tarde de Abril se Esconder do Sol (1994) envolve um colóquio amoroso entre dois amantes em qualquer tarde de abril que se inicia. Nessa obra, o artista retoma o tema da paixão e, fiel ao seu estilo, repete signos de pinturas anteriores e introduz outros signos e detalhes em homenagem a pintores modernistas, dentre tantos com que mantém afinidades. A tela apresenta traços do maneirismo, como o alongamento dos corpos e a narrativa de episódios diferentes na mesma imagem. A figura do casal, no primeiro plano, tem enquadramento semelhante à pintura *Lá Estava em Grandes Letras no Espelho: Tomara* (1983), de João Câmara, painel nove da série *Dez Casos de Amor e Uma Pintura de Câmara* (1977-1983), da qual Attilio se apropriou das meias de seda do vestuário da mulher representada por Câmara.[44]Ao fundo, em segundo plano, as paredes violetas podem ser comparadas com parte do ambiente de a *Mulher Sentada (Marie-Thérese Walter*, 1937), de Picasso (1881-1973). A forma das volutas da cabeceira do récamier marrom (canapé neoclássico) pode ser vista em o *Retrato de Madame Récamier* (1800), de Jacques-Louis David. O ornamento, em azuis do leque dourado, que no vestido vermelho se misturam ao dourado e ao verde, são fragmentos de detalhes criados pelo pintor austríaco Gustav Klimt (1862-1918) para o vestuário de suas figuras femininas, sobretudo a de o *Retrato de Fritza Riedler* (1906), e dos elementos decorativos que compõem *O Friso Stoclet* (1905-1909).[45] O piso em azul escuro, o contorno da mulher e as luvas de seu companheiro, em azul ultramar, são recursos visuais para destacar e fazer contraste com as figuras humanas, próprios da pintura moderna e de uso pelo artista em pinturas anteriores.



No ambiente de alcova invadido pela luz, a mulher afirma a sua superioridade sobre o seu amante, na medida em que ele está apoiado no chão e totalmente subjugado por ela. Ambos olham para o espectador, ela sentada no récamier, e ele, despido, apenas com os braços enluvados, é segurado por ela no braço direito e, com o esquerdo, usa o polegar e o indicador para apontar algo.



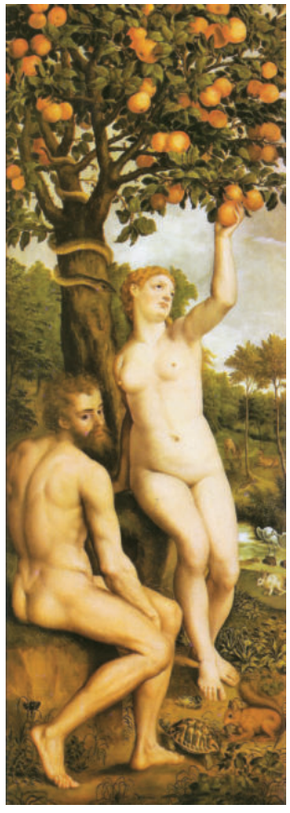
52. *Do Amor Ilícito, Para Numa Tarde de Abril se Esconder do Sol*, 1994

Aparentemente, eles parecem estar suspensos no ar, como se estivessem sendo fotografados para uma cena previamente estudada. Nada disso. A cena representa Adão e Eva em *Do Amor Ilícito, Para Numa Tarde de Abril se Esconder do Sol*, com signos apropriados para o significado não manifesto da imagem do primeiro casal a pavimentar a Humanidade, tema sacro transformado em pintura profana pelo artista.



As três peras sobre o récamier e os três braços da mulher ou Eva indicam, como em *A Culpa Original* (Gênesis 3, 1-24), os momentos de transgressão que o primeiro casal cometeu no paraíso (a alcova). O braço direito estendido para trás seria o momento em que ela foi seduzida pela serpente e teria comido o fruto proibido. O segundo braço que segura Adão é o momento em que ela o seduz e o convida a experimentar o outro fruto – ele aponta com o indicador para a figura de Eva e, com o polegar, indica o segundo fruto, aquele a ser comido. A terceira mão sobre o joelho (imagem de quem está pensando, refletindo sobre algo, mas segura de si) mostra que o seu desejo foi realizado, enquanto o terceiro fruto sinaliza que o seu desfecho aconteceu na tarde ensolarada de abril. No entanto, o resultado do ato cometido pelo casal após comer o fruto o artista deixou em suspenso – a expulsão dos dois amantes do paraíso.

Desde o Renascimento, a representação em esculturas e pinturas sacras do tema Adão e Eva, em sua maioria, se fundamentam na passagem bíblica do Gênesis – Adão e Eva em pé, segurando o fruto proibido, ele ao lado ou atrás da mulher e ambos com os genitais dissimulados ou cobertos por uma folha de figueira ou parreira. Em algumas pinturas, eles estão descobertos, mas não são frontais. Masaccio (1401-1428), *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre* [ca.142-?] e Masolino da Panicale (1383-1447), *La Tentazone di Adamo ed Eva* (1427), pintaram Adão e ou Eva com o sexo exposto, ambos frontais.[46] Em algumas pinturas, aparece a figura da serpente enrolada à árvore carregada de frutos, ora oferecendo o fruto proibido à Eva, ora observando a expulsão do casal do paraíso. A figura masculina é representada sempre alta, esguia e de porte apolíneo, e a feminina com formas semelhantes à de Vênus, com os cabelos dourados e longos. Com a Contrarreforma, a partir da quarta década do século XVI, esse tema caiu em desuso em atenção às normas definidas para as imagens sagradas no Concílio de Trento (1545-1563), que para elas exigiu restrições do tipo "[...] evite-se, por fim, toda lascívia, de tal forma que não se pintem nem se ornem imagens de uma formosura impudente [...]".[47]



53. Michiel Coxcie. *O Pecado Original*, ca. 1531-1534

Se em, *Do Amor Ilícito, Para Numa Tarde de Abril se Esconder do Sol*, Adão apenas porta luvas azuis, elas, momentaneamente, mostram a sua superioridade sobre a mulher. O seu olhar, maroto, como que irônico, revela o quanto prazeroso será para si atender a seu pedido. Ao se livrar das luvas para experimentar o fruto proibido (a palma da sua mão está em direção ao genital feminino), ele se tornará fragilizado perante tudo que Eva simboliza em superioridade e sedução. Emoldurada pelo leque dourado, vestida com roupa vermelha estampada (cor do ardor, da beleza, do impulso), com meias de seda e sapatos vermelhos (objetos de fetiche), ela é a própria *Ave-do-paraíso* – a figura de *Eros* triunfante. O récamier (a relva do paraíso), que acolhe a sua figura, cujo vestido vermelho estampado com dourado e azul exprime atributos dos mantos de sagração, torna-a majestosa, solene, com poder e divindade. Ela reina no terreno destinado aos eleitos – o leque, cujas varetas abrem e fecham como as penas do pavão, símbolo da ave-do-paraíso, torna-a vaidosa, presunçosa,

superior, dona da situação e da verdade. O sapato vermelho, além de simbolizar o direito de propriedade, identifica o desejo sexual despertado pelo pé, que ela apoia entre as pernas de Adão (no lugar da folha de parreira) e cobre o seu sexo.





Madonas



54. *Catarina*, 2007

55. *Madalena*, 2007

O sagrado só acontece com a presença do humano, que o cultua, que o reverencia, que o materializa. Sem homem não há Deus. Em contrapartida, o humano necessita da presença do sagrado para que sua existência possa vir a ter sentido.[48]





56. *Dolorosa*, 2007

57. *Luzia*, 2007



58. *Stella Matutina*, 1995

Stella Matutina é uma composição clássica. Tem a forma de escultura e repete o tema de *A Virgem no Trono*, com o seu nome gravado na parte inferior. Ela se assemelha à Virgem da pintura *Madona no Trono entre Sant' Ana, Santa Isabel, Santo Agostinho e o Bem-Aventurado Piero degli Onesti* (1480), de Ercoli De' Roberti (1450-1496).[49] O fundo, em folha de ouro, realça as formas do panejamento e as cores fortes de sua vestimenta de tradição renascentista da segunda metade do século XV – o azul do manto (a divindade), o amarelo da veste (a luz, a riqueza espiritual) e o vermelho nos arremates (o amor). A esse conjunto se adicionam o tapete de forma geométrica onde ela apoia os pés e o trono que a sustenta.

Ela é uma figura graciosa e elegante. Sem ostentar coroa ou véu, como pintura moderna, ela faz jus ao seu título – a luz a ilumina no lado direito, de modo que a sua pele oscile entre os tons rosa e terrosos, e o seu cabelo ganhe o tom vermelho-alaranjado, provocado pela luz matutina que desponta com o raiar do Sol. Com o pescoço e colo visíveis e alongados, ela lembra o estilo maneirista de *A Madona do Pescoço Longo* (1534-40), de Parmigianino (1503-1540). Mas também revela uma visita do artista às pinturas femininas de Modigliani (1884-1920), pintor que usava o recurso do alongamento em suas figuras para ressaltar as diferenças de sua conduta visíveis em seu rosto, que iam da graça à arrogância.[50] São pormenores dos quais o artista se apropriou e os adaptou à sua maneira de representar mais uma madona, com que, entre tantas outras obras suas com elementos sacros, ela concilia o seu pensamento, ao definir.

> [...] a relação entre arte e o sagrado, seu papel na formação do simbólico em uma sociedade e ainda o trânsito entre os limites estabelecidos para o sagrado, o profano e o humano, limites quase sempre difusos, permitindo que esses espaços se inter-relacionem, proporcionando uma dialética que dá dimensões sagradas aos aspectos do cotidiano, e humanas e/ou profanas ao religioso.[51]



59. Parmigianino. *A Madona do Pescoço Longo*, 1534 -1540

Madona Dourada com Amarílis repete a composição triangular e o tema da Virgem com o Menino. Nela convergem pormenores remanescentes do classicismo renascentista da pintura *Madona com o Menino no Trono, entre Santo André, Santa Mônica, Santa Úrsula, São Sigismundo e Anjos Músicos* (1499), de Bartolomeo Montagna (1450-1523),[52] como o friso marrom que imita madeira e reveste a parte inferior da parede. Mas é a *Madona com o Menino* em si que reúne o maior número de detalhes criados pelo mestre renascentista e que foram revisitados por Attilio – a posição das cabeças da Virgem e do Menino voltadas para o lado esquerdo, as dobras do manto que cobrem a cabeça da Virgem, envolvem os seus ombros e descem até o colo, a maneira como ela segura o Menino Jesus e como este a abraça (um braço apoiado nas costas e o outro segurando a dobra do manto).

O artista deixa a marca de seu estilo na luminosidade do ambiente, no panejamento rebuscado cheio de dobras do manto dourado, na ornamentação do altar com a mesa de apoio em escorço, o jarro e as amarílis brancas (símbolo da Virgem), o prato com as romãs (que simbolizam a fecundidade) e a posição e dobras da cortina, que quebram a monotonia do azul da parede. As expressões faciais da Virgem e do Menino, cujos traços protuberantes também foram apropriados do barroco mineiro, devem parte de sua elegância às formas alongadas de *A Madona com o Pescoço Longo*, de Parmigianino. A figura do Menino Jesus do artista capixaba tem a graça infantil e as formas roliças dos corpos desnudos das crianças de *A Sagrada Família, com Sant' Ana e o Infante São João* (1550), de Bronzino (1503-1572).[53] Quanto ao modelo do vestido da Madona, Attilio adaptou os quadrados em diagonal com pequenas flores no centro de parte da roupa de Giovanna Tornabuoni (1488),[54] de Ghirlandaio, também um dos seus mestres preferidos, e o coloriu com vermelho-castanho. Desse modo, ele manteve tanto a Madona quanto o Menino com cores quentes da mesma paleta, quebrada apenas pela cor fria do azul do prato, da jarra, das flores e da parede. Cor relacionada com a Virgem, as divindades, a verdade, o infinito (céu). O azul dos objetos e da parede ao fundo ajuda a sobressair o lado sagrado de uma pintura feita para a decoração de interiores.





60. *Madona Dourada com Amarílis*, 1998

Figura Feminina

Normalmente pinto ouvindo óperas. Adoro as heroínas passionais, que se esvaem, que sangram, que fenecem por uma des(paixão). Quando os sons das árias convergem para os meus pecados, quando a cor das telas converge para os meus fantasmas e as saudades se expandem, e ao sair pelos poros faz com que pulsem as carnes, aí consigo chegar ao que acho melhor de toda produção.[55]



61. *A Casa de Mme. Antonieta* (2), 1996

Desta forma, a figura humana sempre foi recorrente em meu trabalho. E a figura feminina em especial, meu ícone preferido, para entabular conversas com personagens normalmente vítimas de seus desejos e amores, e na maioria dos casos de seus desamores, quando realmente se faz necessário um longo trabalho, para transformar a melancolia em espaços domados e abertos para uma nova paixão.[56]

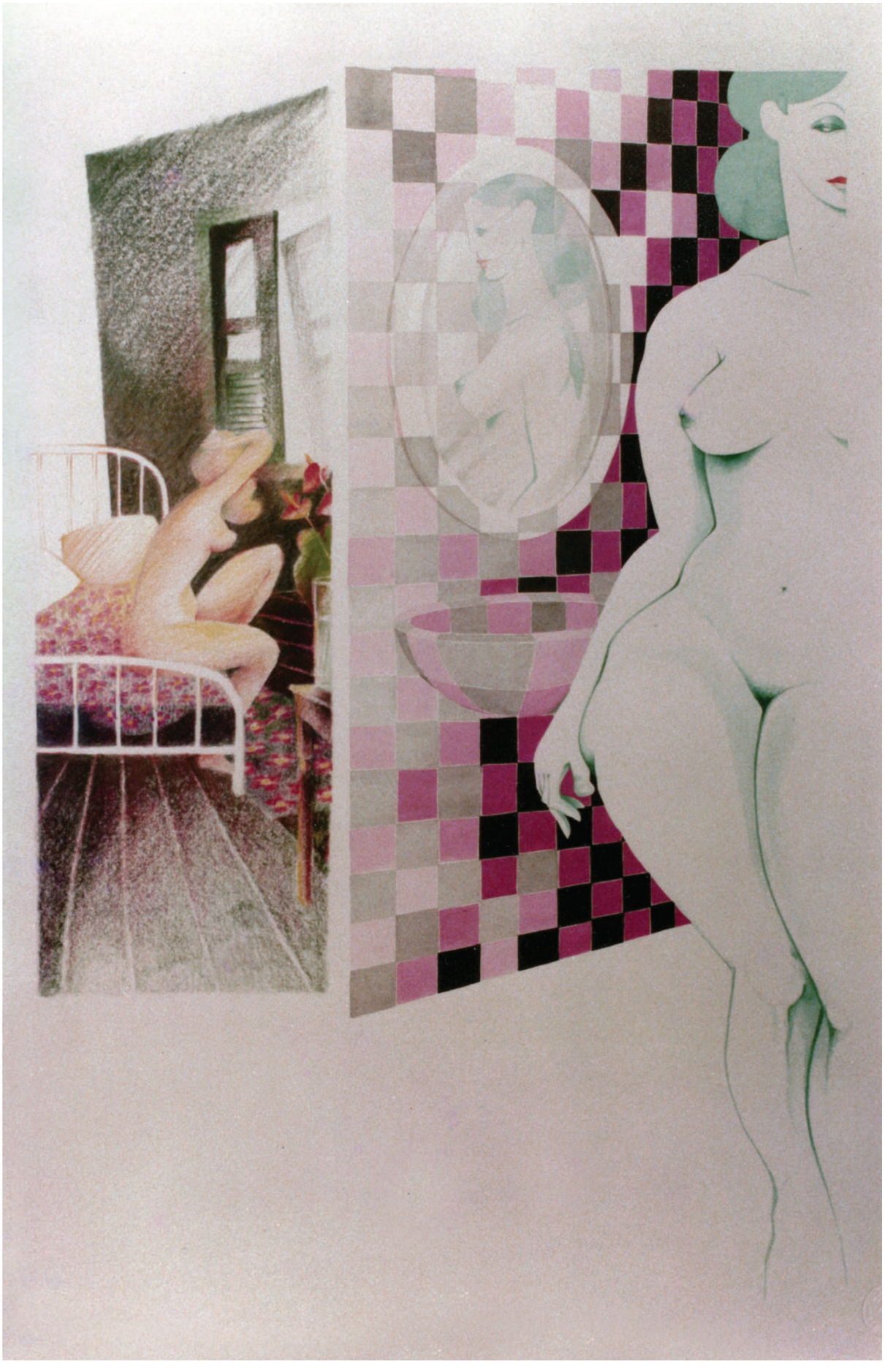


62. *Do Silêncio tão em ti*, 2000

A figura feminina é o seu ícone preferido. Seus traços anatômicos transitam da beleza do humanismo acadêmico, preenchidos com a exuberância das curvas e contracurvas do barroco, e se mesclam com técnicas e materiais do modernismo presentes também na arte contemporânea, cujos rostos são inspirados em imagens de livros de seus mestres, livros de fotografia e de revistas especializadas. Attilio faz uso de modelos vivos, mas também é um colecionador aficionado de imagens femininas que cobrem os seus interesses mais diversos, de modo que sempre as tem em seu arquivo e assim pode resgatá-las e dar a forma que o tema requer. Ao longo do tempo, a figura feminina tem sido representada em desenhos, pinturas e objetos, nos mais diversos papéis que a mulher tem desempenhado na sociedade. Isso não exclui a figura masculina que, às vezes, é também representada, porém em situações de coadjuvante do papel feminino, como elemento para compor a narrativa do tema.



63. *Primavera VI* (Da série *Estações Femininas*), 2002



64. *Sem Título*, 1985

Como personagem principal do tema, a figura feminina é cúmplice dos acontecimentos criados e narrados para determinado assunto que faz parte de cada pintura ou de uma série temática, cujo enredo é encadeado na narrativa. Como símbolo sexual, ela age como uma mulher sedutora, sensual, erotizada. Algumas apresentam fisionomias trágicas, outras introspectivas, mas os seus gestos estão sempre indicando a inclinação para o desejo.

O artista afirma que suas figuras humanas não são profanas, na medida em que elas demonstram sentimentos próprios, de pessoas adultas, que têm de enfrentar dor, solidão, prazer, alegria, tristeza, enfim, sentimentos que cada uma encara à sua maneira. Ele tem tratado os papéis femininos com os mais diversos significados – como estereótipos sociais, muitas vezes com sentido irônico; outras vezes com sentido sacro, como as Madonas. Suas mulheres são mães, filhas, esposas, irmãs, namoradas, amigas, amantes, rainhas, princesas, artistas, matriarcas, escritoras. Ora santas, damas, donzelas, ora mundanas, ora amadas, confidentes, ora traídas, desdenhadas, ora indiferentes, mas sempre nos centros das atenções e expondo o seu lado sedutor, com desejos e pecados. Assim, em suas pinturas "[...] existem por vezes vestígios, e por vezes mesmo fatos de vários momentos seus anteriores, revisitados de novos significados".[57]



65. *Eu Não Tinha Este Rosto de Hoje Assim Calmo, Assim Triste, Assim Magro*, 1995

O título da pintura repete as duas primeiras estrofes do poema "Retrato" de Cecília Meireles.

Entre centenas de pinturas femininas do artista, em *Eu Não Tinha Este Rosto de Hoje Assim Calmo, Assim Triste, Assim Magro* (1995),[58] os vestígios barrocos, perceptíveis no panejamento, entrelaçam -se com os toques de modernidade do artista no ambiente da intimidade da mulher de seu tempo. O retângulo em forma de espelho que reflete o ontem e o hoje de seu rosto mostra o seu estado de alma, mesmo que o seu papel de dama deixe que o seu corpo extravase e sobressaia a exuberância de suas formas sensuais, com contornos definidos que expõem o carmim de sua pele, a volúpia de quem está pronta para o prazer e contrasta com as cores quentes do ambiente que a cerca e das dobras do robe que a cobre. Ela olha o vazio de seu leito à espera que alguém apareça e lhe devolva o viço da face que tinha antes de experimentar as armadilhas da paixão e pensa "[...] e*u não tinha este rosto de hoje assim calmo, assim triste, assim magro*". Num jogo de realidade-memória, o espelho reflete aquilo que os seus lábios teimam em não pronunciar, que a sua mão impede de trazer à tona – as palavras, as juras, os vestígios de um amor que um dia foi o senhor do seu corpo.

A exuberância de suas formas se distingue pelo traçado de seus braços, que corre paralelamente aos ombros, assim como as pernas estendidas que acompanham o traçado das mãos que cobrem os seus lábios. Os braços e mãos estendidos sobre o colo e o contorno de suas nádegas e coxas acompanham as linhas do seu ombro e cabelos. A sensualidade que emerge de seu corpo, que deixa o seu seio à mostra, é valorizada pelas dobras do seu vestuário, que aumenta o efeito daquilo que as suas mãos e pernas um dia foram capazes de realizar.

O vermelho ao fundo provoca um contraste com o azul da veste e o lençol da cama. Mesmo que as suas formas sejam exuberantes, povoadas pelas pinceladas em sua pele, pelas curvas e contracurvas de seu corpo, sua imagem é leve e tranquila, proporcionada pelo robe em estampado azul. Ele a envolve e exprime algo solene, majestoso e simboliza o sagrado, o paraíso celestial, enquanto o vermelho escuro de sua alcova a protege, porque ele é a cor do amor, da vida. Ele está presente no mobiliário e misturado à cortina que vela sua espera. Mas, ao estender o vermelho e cobrir com essa cor os frutos da paixão, o artista sinaliza que a espera pode ser em vão.

> Na maioria das vezes, sua presença se insinua apenas como pretexto para acontecer uma composição, propositadamente intumescida de objetos que coabitam no atelier: são tapetes, mesas, cadeiras, jarras, xícaras e bules, que se repetem incansavelmente como à procura de uma sacralização dos elementos do cotidiano, privilegiando alguns particularmente e tornando-os objetos estéticos – passando de objetos banais a objetos de contemplação, deslocando por vezes a libido do frescor das carnes para outras superfícies.[59]

> Sou, lá na essência, um pintor com alma barroca. Quase nunca construo grandes áreas com modulações de cores. Meu horror ao vazio me leva a usar uma quantidade exagerada de planos, de objetos e elementos decorativos, que bordam e rebordam espaços que pulsam entre a luz e as sombras. [...][60]

Em *Granadas Vermelhas Para Uma Tarde com Sol* (1996), a figura feminina desponta de dentro de uma cortina em formato de concha ou capuz, cujo tecido, ao mesmo tempo, é a colcha que sustenta o seu corpo, à semelhança de Vênus. Deusa da beleza, do amor, dos prazeres, Vênus é um tema que os artistas pintores ou escultores que optaram pela figura humana sempre representaram. Vestida ou despida, figura ideal de perfeição a ser perseguida e alcançada ao longo do desenvolvimento da história da arte, a sua imagem representa o conceito de beleza que uma determinada cultura ou época tem reconhecido como a beleza feminina a ser contemplada e desejada.[61]

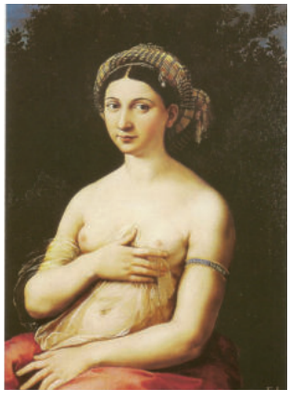


66. *Granadas Vermelhas Para Uma Tarde com Sol*, 1996



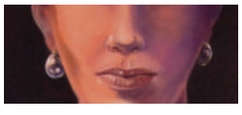
Nessa pintura, despida, iluminada pela luz que incide em seu corpo, Vênus se deixa envolver pelas dobras do panejamento do tecido estampado, onde contrastam as cores amarela e azul, que contribuem para realçar a sua sensualidade. Sua composição dialoga com o barroco, que está presente nas ondulações de sua figura, no tecido que a envolve e nos objetos decorativos que preenchem o espaço vazio à sua esquerda. O azul-acinzentado do piso e aquele misturado ao violeta da cortina, ao fundo, cores frias e estáticas, providencialmente equilibram o ambiente, inacabado, de espaço aberto, que o barroco requer. Mas o artista também lança mão da proporção áurea para preencher o espaço do lado esquerdo com a mesa e seus objetos decorativos. De forma proposital, ele dispõe uma fruteira com as cores azul e vermelha e assim compõe o ambiente íntimo de que Vênus é merecedora.

Seu olhar é instigante, desafiador. Consciente de sua beleza e de que é desejada, ela fixa o seu olhar no espectador como se nada a perturbasse. Mas eis que, sorrateiramente, a mão de seu amado, ausente, acaricia o seu peito com uma romã e estabelece uma linha diagonal com a fruteira onde estão as outras romãs e um antúrio. Este, em forma de coração, vermelho, cor da paixão, protege a fruta que é o símbolo da fecundidade e que serve à expressão de seu desejo. E por que, então *Granadas Vermelhas Para Uma Tarde com Sol,* como indica o título da pintura? A romã, vermelho-castanha, tem a forma da granada, o artefato bélico. Se esse objeto-arma é preenchido pela pólvora que explode o ambiente onde é lançado, por outro lado, a romã tem minúsculas sementes arredondadas e vermelhas em seu interior, como se fossem contas da pedra preciosa, do mineral granada, a pedra da paixão. De forma cifrada, oculta, o artista presenteia a sua Vênus com a fruta da fecundidade, pois profunda é a paixão que a sua beleza desperta. Ao receber a romã vermelha em forma da granada de seu amado e por ela ser acariciada, ela estará incendiando o seu coração, não com a pólvora, mas com as minúsculas contas preciosas, como precioso é o seu amor, mesmo que este seja passageiro e só dure uma tarde com Sol.



67. Rafael Sanzio. *Retrato de Uma Jovem Mulher. A Fornarina*, 1540-1545

Brinco de Pérolas (2008) recupera a atmosfera intimista do interior de um ambiente doméstico usado como cenário em diversas de pinturas pelo pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675). Ela integra a série *Entre o Cais e o Horizonte: um Exercício de Pintura* (2008).[62] Nessa série, sem uma ordem cronológica definida, o artista apresenta, como se fosse um desfile, figuras femininas que usam e exibem joias que remetem a determinados artistas, que, na história da pintura, também representaram mulheres com suas joias prediletas. É um diálogo no qual estão presentes cenários ornamentados por fragmentos diversos de imagens, como janelas, cortinas, colchas, papel de parede, porcelanas, flores, frutas, jarras e, entre eles, as joias que enfeitam as mulheres por ele idealizadas. Inseridas em cenários apropriados às joias que ostentam, elas oferecem a oportunidade de serem novamente admiradas e dessa forma permitem que o espectador realize o elo entre a tradição da arte da pintura e o que o artista torna possível de ser resgatado com a evolução dessa técnica artística.



A pérola, emblema do amor, elemento essencialmente feminino usado por Vermeer em várias de suas pinturas de gênero em forma de brinco, colar e enfeite para os cabelos, foi tomada emprestada por Attilio para *Brinco de Pérolas*. Ela serviu de inspiração para o tema da pintura – uma figura feminina usando brinco de pérolas, como fez Vermeer em *A Menina do Brinco de Pérolas* (ca.1665) e *Senhora Escrevendo Uma Carta* (1665-1670). Na segunda metade do século XVII, o pintor



68. *Brinco de Pérolas*, 2008



69. Johannes Vermeer. *A Menina do Brinco de Pérolas*, ca. 1665

holandês enfeitava as suas personagens, mulheres jovens de origem burguesa, com suas pérolas em situações de ambiente doméstico e junto a elas os atributos que definiam a narrativa de seus momentos enquanto as usavam – um turbante, um instrumento musical, uma carta, uma balança, um espelho, o vestuário da família, os objetos domésticos. Em qualquer situação, elas atuavam como elemento de identidade da burguesia e como conotação simbólica, revelavam os costumes e os tipos de afazeres domésticos a que suas proprietárias estavam submetidas. Numa época em que as mulheres não podiam expor seus sentimentos, suas emoções, seus desejos libidinosos, portar um adereço de pérola significava a conciliação dos conflitos advindos do dever e da virtude, ou entre a virtude e o vício. Nas pinturas de Vermeer, a pérola como signo manifesto representa a castidade, a serenidade, o amor por uma tarefa corretamente realizada, a possibilidade de agradar e ser admirada. Porém, em sua forma oculta, em cada representação pictórica, ela poderia significar um acontecimento histórico particular, na medida em que, em cada virtude narrada, havia o seu vício correspondente.[63]

Em forma de pintura de retrato, a mulher de *Brinco de Pérolas* ocupa o primeiro plano da tela. É uma composição com contraste claro-escuro, proporcionado pela luz que incide em partes descobertas de seu corpo. Ela olha o observador de frente e exibe a exuberância de sua forma física. A sua aparência, de tez bronzeada, resulta da mistura de raças que forma o padrão da mulher brasileira e foge do estilo de beleza de tez de porcelana da maioria das mulheres representadas por Attilio em suas figuras femininas. Diferente das mulheres retratadas por Vermeer, ela se mostra pronta para que o outro aprecie a sua elegante, porém discreta toalete e a convide para um encontro e assim usufruir de sua companhia. As suas mãos, entrelaçadas de fronte ao peito, é o indício de que ela está à espera de um acontecimento com outrem. O vestido, efeito da sobreposição de inúmeras camadas transparentes de cores, transforma-se em preto cromático com reflexos violetados, com acabamento de renda na parte superior e combina com o tom queimado de sua pele e cabelo. Cenário criado para que o seu brinco de pérolas, prateado, brilhe nesse conjunto do bronze de sua pele e contraste com o fundo marcado pela parede escura. Em vez de simbolizar a virtude, a castidade, ele a representou em uma situação manifesta de amor e sensualidade. A pérola, em forma de brinco, enfeita as suas orelhas, parte de seu corpo que simboliza o lugar dos sussurros dos enamorados, do prazer de ser acariciada, desejada. Lugar onde as carícias se iniciam e se prolongam para as outras partes de seu corpo coberto pelo vestido escuro e que ocultam, momentaneamente, o mistério que ele retém.

No segundo plano, a janela, a cortina, a parede e o piso são referências encontradas em *Senhora Escrevendo Carta e a Sua Criada* (1670). Esses elementos compositivos foram usados em arranjos diversos por Vermeer como cenários de suas pinturas de gênero. Em *Brinco de Pérola*, eles retornam pelos pincéis de Attilio em tons pastel e seu arranjo é fiel quanto ao desenho dos vidros da janela, às dobras da cortina, ao verde-claro da parede, com destaque para o piso em xadrez, e à forma marmoreada dos quadrados brancos. No lugar da cortina verde-escura que compõe o ambiente esquerdo da pintura holandesa, Attilio optou por uma parede escura, a fim de que a figura feminina e o brinco de pérolas surgissem como pontos resplandecentes de luz, como em *A Menina do Brinco de Pérolas* (ca.1665).

Autorretratos

Acredito que, por ser narrativo, me torno cada vez mais um contador de histórias – autobiográficas ou não – mas o tempo todo perpassado pelos elementos dominados pela paixão.[64]



70. *Autorretrato com* Roque *e* Zelda, 2010

Em suas autorrepresentações, Attilio estabelece um diálogo consigo próprio, com fragmentos de etapas de sua vida já vencidas, de sua história familiar, do agora e do porvir, momentos que a vida lega ao Homem em sua condição humana e que ele expõe ao espectador como indício de sua paixão pela arte, narrada em temas que ele concretiza no desenho, na pintura e nos objetos que desvelam a sua intimidade.

Nos *Autorretratos* (1 e 2, 1978), ao trilhar elementos renascentistas e do surrealismo, o artista deixou que as linhas do desenho povoassem a sua imaginação. Eles são composições feitas com nanquim e que deram formas a figuras da mitologia. Eles transmitem a imagem de um Attilio pensador, introspectivo. Desenhados no ano do início de sua carreira, como professor da UFES, eles ensejam que o *dolce far niente* da época de estudante teve o seu fim.

Em *Autorretrato* (1, 1978), ele é Baco, deus do vinho, mas, ao mesmo tempo, um anjo com asas que povoam dois tempos, dois espaços de sua vida, que ele, embriagado em seus sonhos, medita como alcançar. Ou mesmo Ícaro, que pensava que tinha o poder dos anjos e que suas asas o levariam ao infinito. De um lado, bem que o artista gostaria de estar usufruindo os prazeres de Roma Antiga (sua época de estudante), porém o terreno que suporta as pilastras dos arcos romanos do aqueduto foi rompido, como quebradas estão as taças de cristal cujo suposto vinho o fez sonhar com prazeres inatingíveis, que ele usufruía de forma intermitente. Sob a sua asa, estranhos casulos pesam sobre o seu ombro e lembram as pedras, as vicissitudes, os entraves, as



71. *Autorretrato* (1), 1978



72. *Autorretrato* (2), 1978

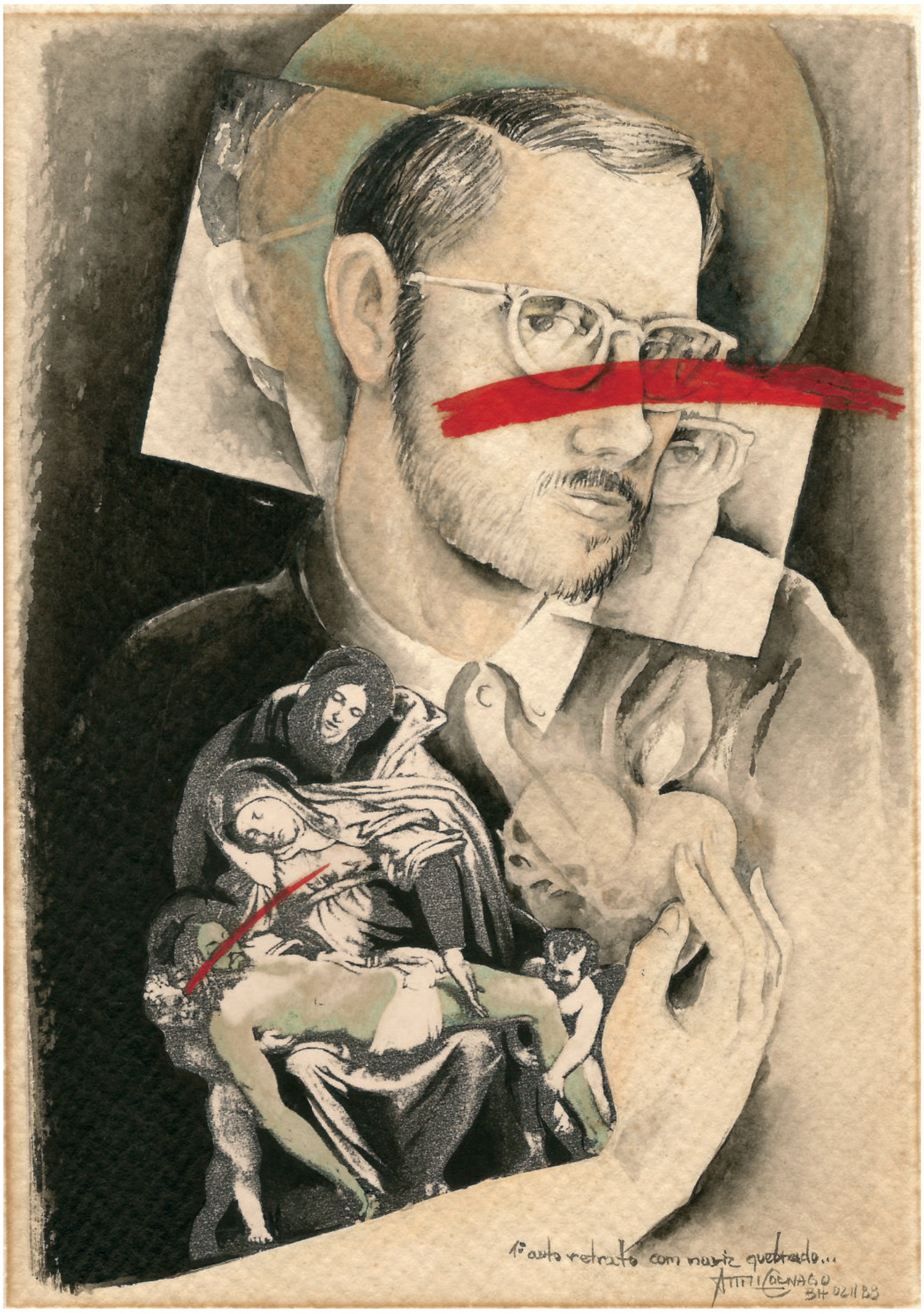
barreiras, a realidade a ser vencida no dia a dia, que o impedem de voos inatingíveis. Na nova empreitada assumida, a cada adversidade vencida, a cada projeto construído, uma comemoração que o desliga momentaneamente da realidade. Bom mesmo seria estar sempre usufruindo o sono dos justos representado pela figura que a sua asa direita protege. Mas essa alternativa seria negar os embates vencidos, os prazeres alcançados pela vitória de seu esforço. Olhar o espectador de frente é o mesmo que encarar a realidade que se constrói a cada dia.

Em *Autorretrato* (2, 1978), ele olha para o horizonte embalado pela música dos anjos musicistas. As pedras que contornam o seu pescoço avisam que a asa direita que o embalaria no sono dos justos não passou de ambições descabidas. Os minúsculos animais roedores anunciam que pequenas ruínas são possíveis e que os casulos sob a sua asa esquerda são as pedras que terá de carregar e, de vez em quando, algum martírio a enfrentar (ao fundo estão as colunas dos possíveis e intermitentes martírios). Em vez de revidar as críticas que a sua arte, que o seu mister como docente e o seu estilo de vida acarretam (o buraco na garganta objeto de críticas predadoras), ele segue em frente, plenamente aclimatado como seu porvir (o olhar para o infinito, para o horizonte). Mas nada de tão sofrido ou difícil a enfrentar que as músicas dos anjos musicistas não possam suavizar.

Casa de Vó Pina (1978) é a uma pintura de cenas de interiores em que ele se apresenta como figura principal. Tanta é a sua descontração em sua forma de refestelar o seu corpo em descanso sobre um banco em momentos de férias na cidade do interior, que a cena beira o realismo. Sorrindo e vestido de forma despojada, ele olha para o interior do ambiente, como se estivesse conversando com outrem. Pintura a óleo, técnica pouco usada por ele, tem uma sucessão de fusão de planos bem próximos, cujo espaço foi preenchido com características da pintura clássica – o leve escorço da perna esquerda dobrada, a perspectiva da janela e do banco inacabado; ao longe a perspectiva aérea deixa à mostra os vestígios da vegetação. Os tons pastel mesclados entre o verde e o cinza ao fundo permitem que o azul do jeans atraia o olhar do espectador. As dobras do tecido da calça da perna direita são o pequeno toque do barroco que prenunciam o estilo que, no futuro próximo, definiriam o rebuscamento e o panejamento volumoso das vestimentas de suas cenas. No mais, apesar do traçado clássico, o tema é moderno na forma como o artista compôs os seus momentos de descontração.



73. *Casa de Vó Pina*, 1978



74. *1º Autorretrato com Nariz Quebrado*, 1989

O artista registra, no desenho *1º Autorretrato com Nariz Quebrado* (1989), um acontecimento inusitado: o corte no seu nariz, consequência de um escorregão. Episódio acontecido em Belo Horizonte, época em que se especializava em restauração, os seus rostos, em três planos distintos, mostram a passagem do desmaio e o retorno ao estado de consciência. Ele fez desse infortúnio uma analogia ao tema sacro Descida da Cruz, quando Cristo é amparado pela sua mãe. A tarja vermelha sobre o seu nariz repete-se também no nariz de Cristo. Um é amparado por duas mulheres e dois anjos e ele, na ausência de uma figura feminina que o suplantasse e cuidasse de seu ferimento, simula a mão materna, que toca o seu coração. Um coração que fervilha em chamas, envolvido por uma coroa de espinhos – a união do amor, da paixão com os espinhos que sangram a dor física, mas também aquela de momentos da necessidade de proteção materna.

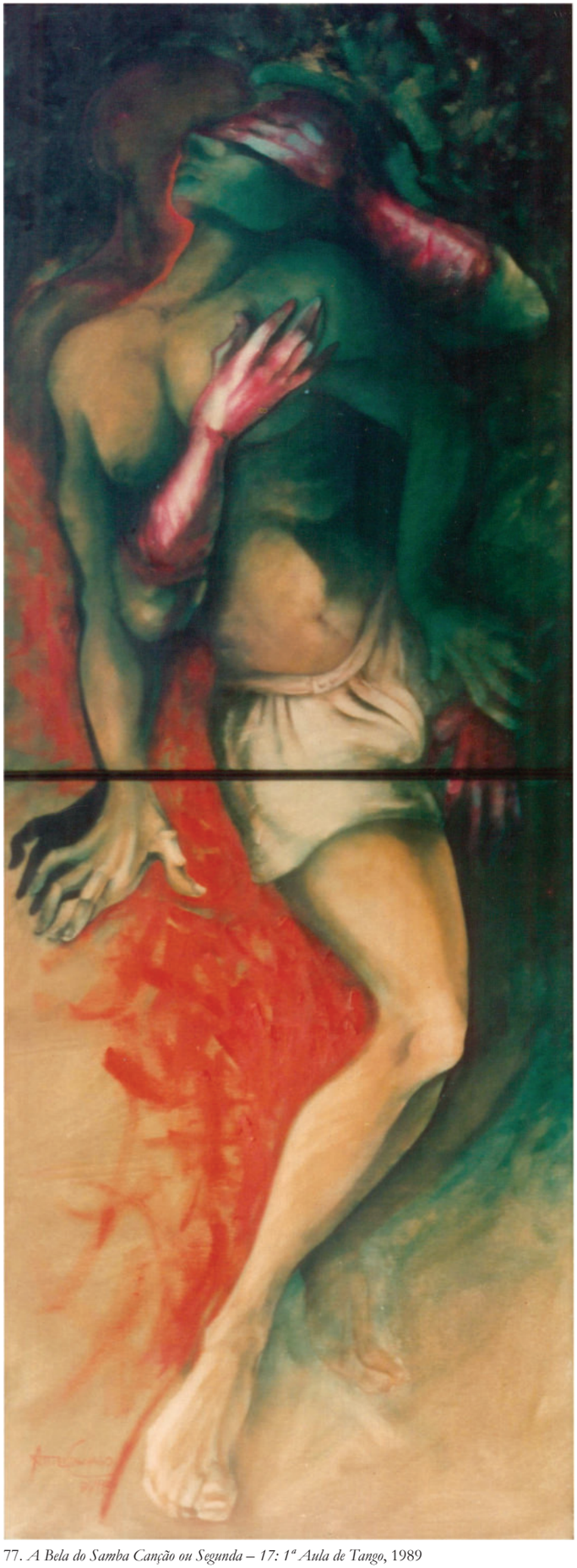
Em 1985, Attilio deu início a autorretratos, com a forma de seu rosto, pintado em porta-retratos e broches. Essas pinturas têm sempre a figura feminina como interlocutor da mensagem representada por sua imagem. Uma mulher que se enfeita ou que ornamenta o espaço de sua intimidade com seu retrato, que possa lembrar-lhe o quanto a sua pessoa lhe é querida, mesmo que pessoalmente esse acontecimento já não seja mais possível. Assim ele aparece em *Sem Título* (1985), *A Bela Viúva* (Figura 47, 1988) e *Rapsódia Para o Preferido Incesto* (1995).



75. *Sem Título* (com detalhe), 1985



76. *Rapsódia Para o Preferido Incesto* (com detalhe), 1995



77. *A Bela do Samba Canção ou Segunda – 17: 1ª Aula de Tango*, 1989

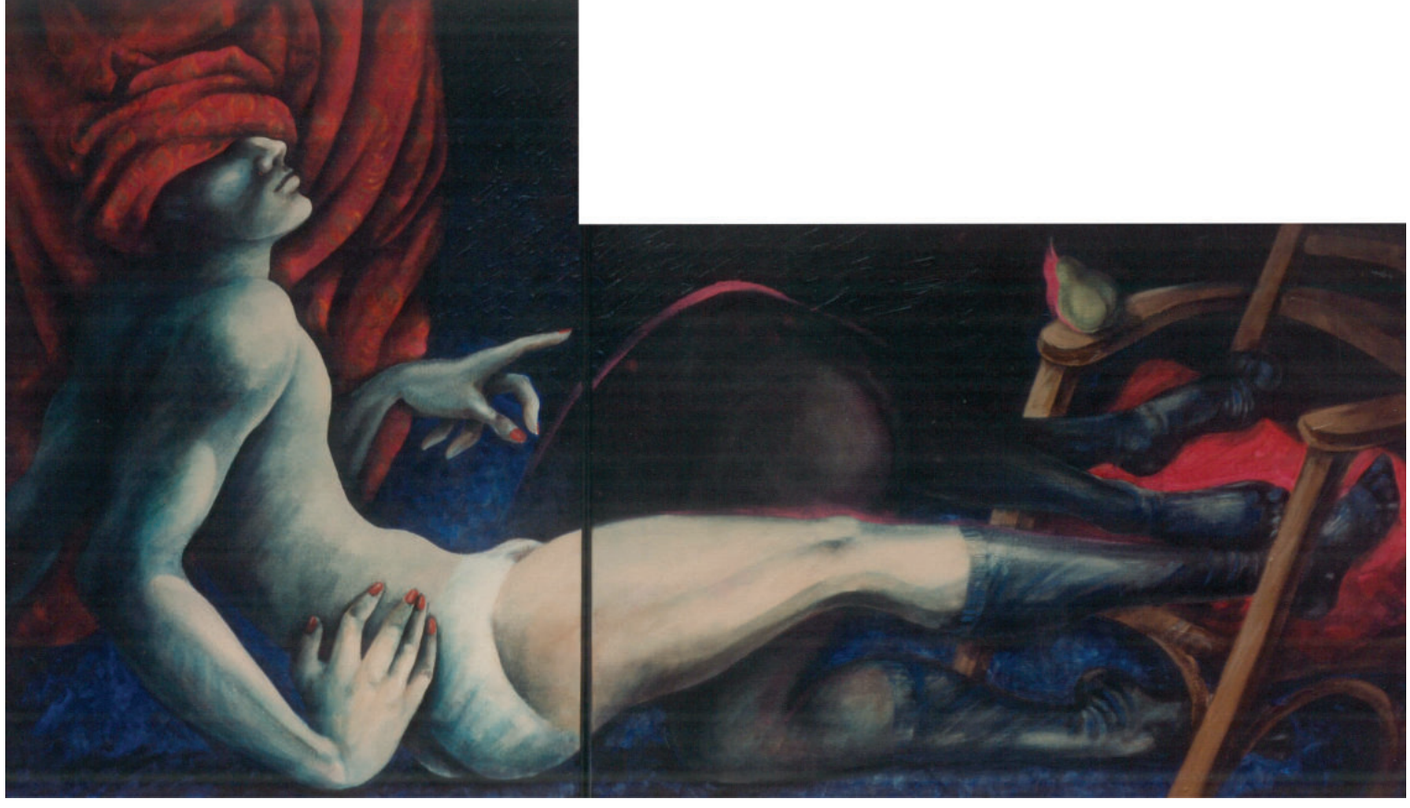
Em 1989, ele muda a forma de seu autorretrato. Sai a figura do rosto e ela alcança a de seu corpo. São pinturas de conteúdo erótico pronunciado, nas quais se misturam fantasias e realidades do seu dia a dia com arroubos próprios de quem é tomado pela paixão, pelo desejo. Foi a sua primeira investida em se autorretratar em quatro telas de uma série temática – *Minas das Liberdades Gerais* (1989), conjunto de quatorze telas feitas quando estudava em Belo Horizonte. Os autorretratos fazem jus ao título da série, na medida em que são pinturas em que ele explora a sensualidade masculina, em cenas de alcova e de interiores, com exacerbação de seus símbolos preferidos (coração, luvas, meias, cortinas, colchas, objetos de adorno, cadeiras, mesas de apoio e a pera, esta como símbolo da fecundidade). Sorrateiramente aparece a terceira mão – símbolo do amor ausente.

Em cada pintura ele narra um episodio e realça o fato pictórico, alternando tonalidades de verde com o grená, o vermelho, o bege que ilumina a firmeza de seu corpo. Com o espaço da tela totalmente preenchido, ele se livra do vazio e o preenche com elementos de fatos e situações vividas, sentidas e imaginadas.

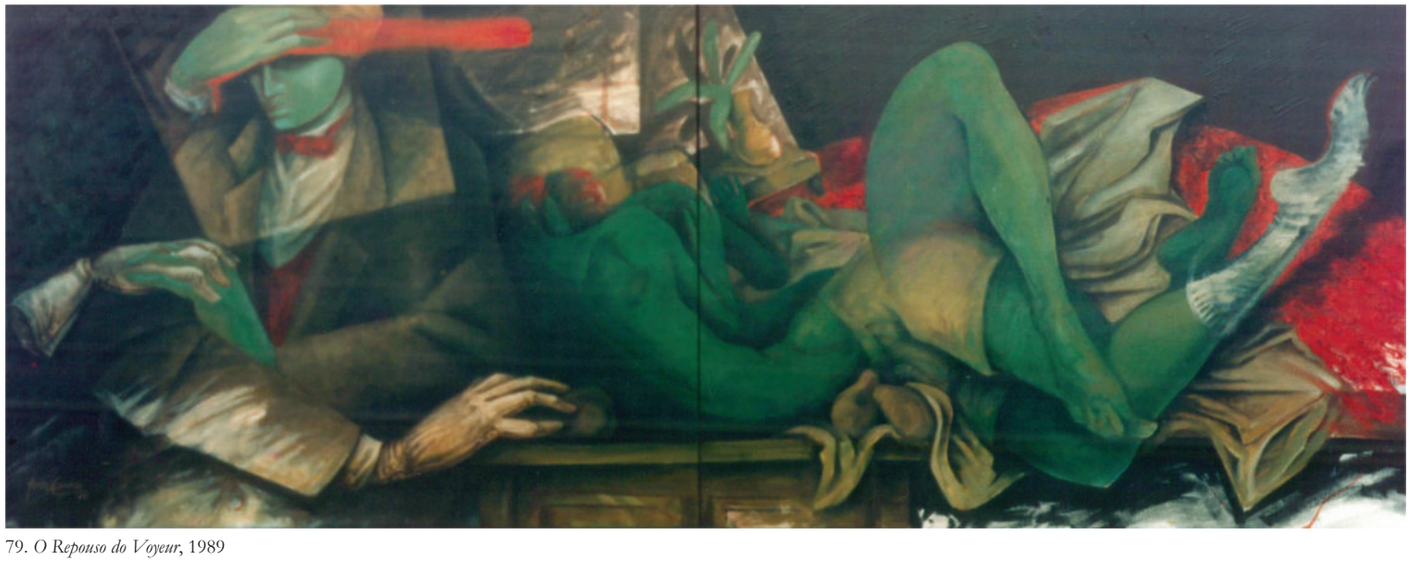
Em 2005, quando completou cinquenta anos, ele se autorrepresenta novamente em uma série temática. Ele é um dos personagens de *Confidências Para Uma Terceira Pessoa*. Nessa mostra, seus autorretratos vieram em forma de desenhos, advindos de seu diálogo com Robert Campin [1375?-1444?], Rogier Van Der Weiden (1399-1464), Andrea Mantegna, Hans Holbein, o Velho, e Hans Holbein, o Moço (1497-1543). Ele se apropriou de formas de figuras humanas desses pintores e por meio delas revive

> [...] a própria experiência do fazer artístico: se insere enquanto *persona* e, como se confidenciasse com uma terceira pessoa – o artista enquanto articulador da obra se vê dentro dela como um *outro* – revive o ofício dos mestres e ressignifica as suas criações, obtendo deste modo uma articulação espaço-temporal que reinventa o diálogo com a obra já vista.[65]

Alguns desses autorretratos contêm textos em espanhol. A grafia das palavras se insere como elemento plástico na composição e o seu conteúdo reata o diálogo com as paixões humanas em forma de declarações e cartas de amor.



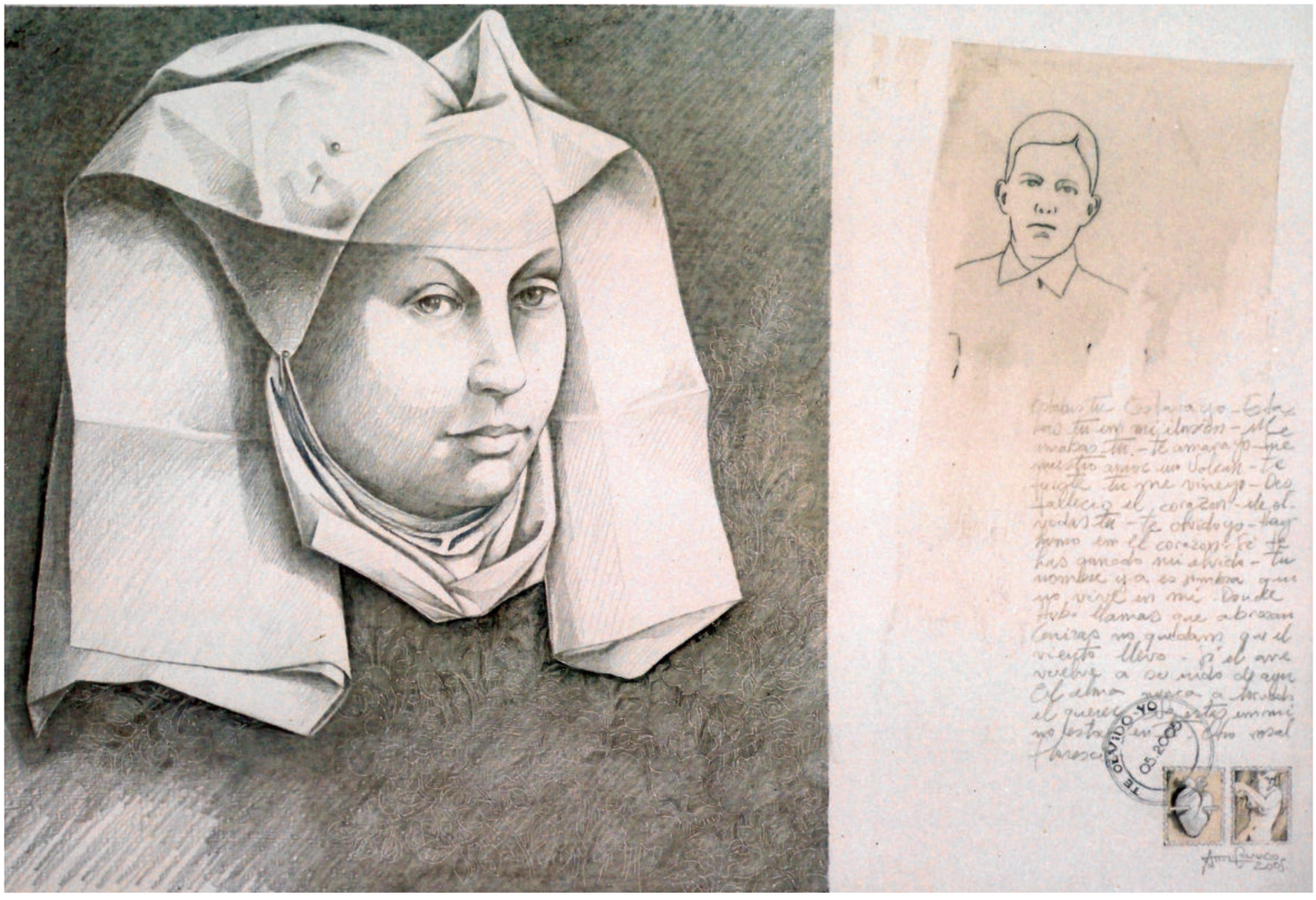
78. *Vesperal de Sábado*, 1989



79. *O Repouso do Voyeur*, 1989



80. *Ícone Para um Infante Defunto ou A Bela Adormecida*, 1989



81. *Te Olvido Yo*, 2005

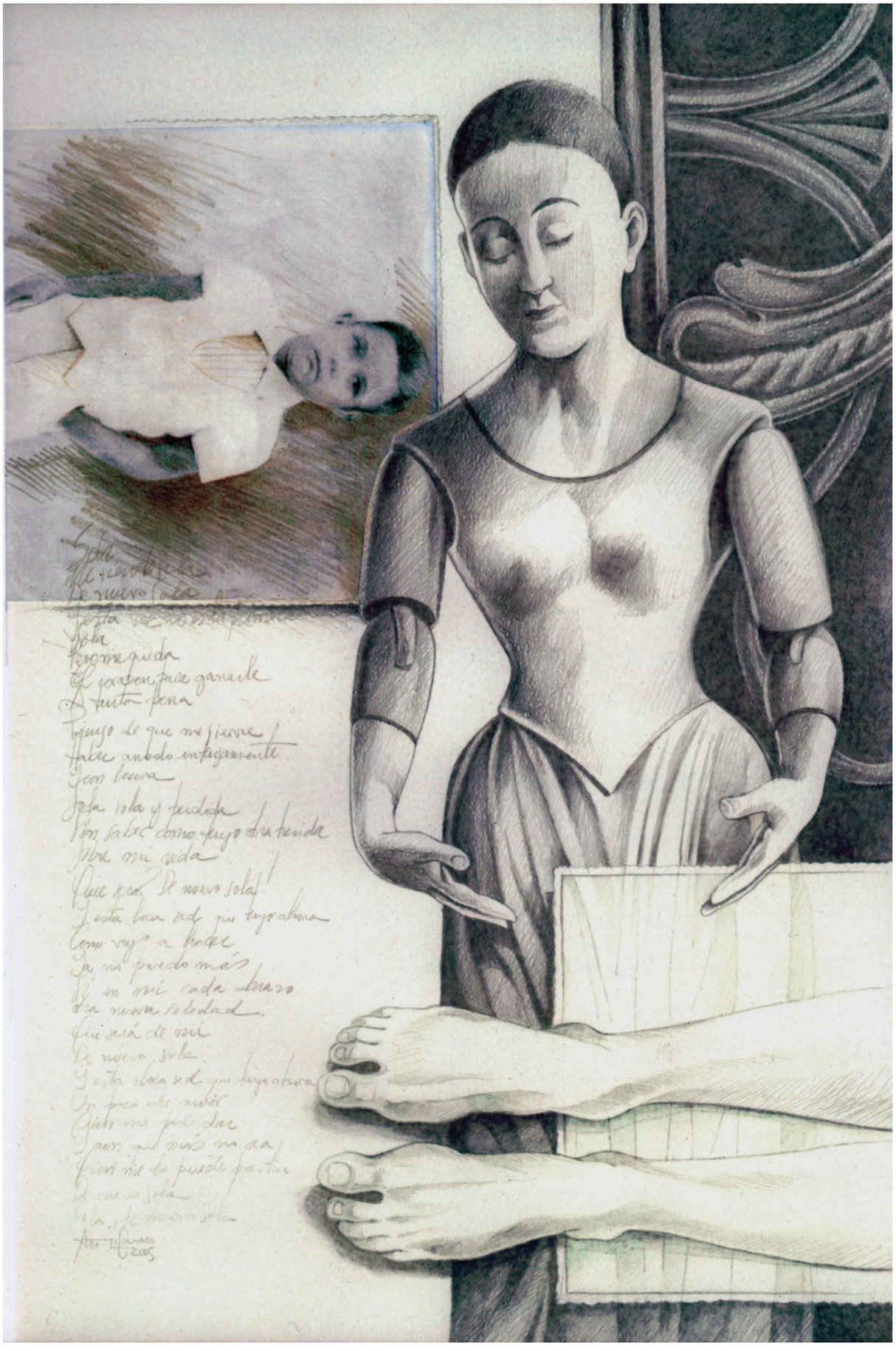


82. Rogier Van Der Weiden. *Retrato de Uma Jovem*, ca. 1435

Te Olvido Yo (2005) tem dois momentos – no lado direito, ao alto, a composição tem o contorno de seu retrato enquanto pré-adolescente, preenchida na parte inferior por uma carta ou um declaração de amor manuscrita em espanhol (os dois selos com a forma da figura feminina nua, o coração trespassado pela flecha do Cupido e o carimbo com o tema da mensagem). A destinatária está no lado esquerdo no desenho que alterna figura e fundo. Ela é a mulher de o *Retrato de Uma Jovem* (ca.1435), do pintor flamengo Rogier Van Der Weiden. Na pintura original, ela é uma jovem de sorriso tímido, casada (suas mãos portam joias e a aliança de compromisso), vestida de roupa verde, com debrum preto no decote da gola e touca perolada de tecido. Em seu desenho, Attilio manteve o seu rosto envolvido na touca de tecido branco e de uso doméstico no século XV. Ao fundo, em vez do vestido, há o desenho quase imperceptível de tecido brocado.

Os idiomas dos escritos do artista, em suas pinturas, obedecem ao critério particular, próprio. Nas pinturas consideradas como sacras, os escritos são em latim e, naquelas ditas como passionais, eles são em espanhol.

Qual seria a relação do artista com uma jovem que viveu no século XV? O seu olhar renascente sempre se depara com retratos femininos de seus mestres renascentistas dos séculos XV e XVI. O olhar indefinido da jovem de Van Der Weiden ocupa o lugar desconhecido para onde se deslocam cicatrizes, lembranças, segredos, fantasmas, sentimentos que o tempo apagou. *Te Olvido Yo* e assim permitir-se outras possibilidades, mesmo que, ao juntar fantasias e fantasmas, os caminhos do coração possam se deparar com a recorrência da (des)paixão.



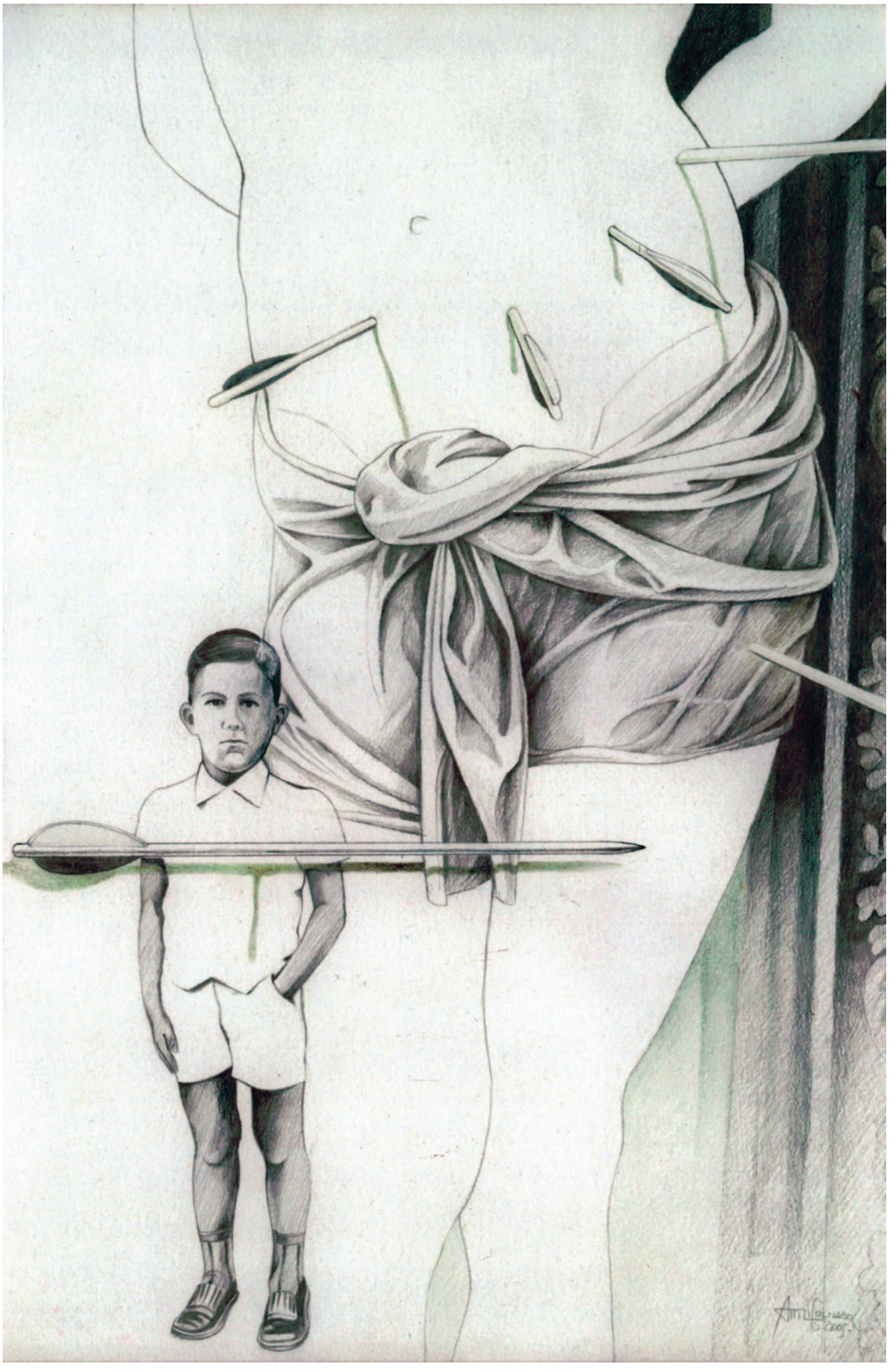
83. *Anunciação*, 2005

O desenho *Anunciação* (2005) faz parte da série *Confidências Para Uma Terceira Pessoa* e faz referência ao tema do objeto *Anunciação* (1983-1985), de Farnese de Andrade (1926-1996), artista mineiro, de quem Attilio é admirador e vez ou outra visita o seu livro em busca de inspiração para os seus objetos.

O artista está ao fundo, com a sua foto no sentido horizontal (seu tempo de criança é totalmente passado) e a seu lado uma poesia manuscrita em espanhol, como se fosse o legado do rito de passagem entre o mundo infantil e a adolescência. Ele se vê como anjo em sua inocência infantil, participante de sua transformação em momentos diferentes de sua vida e anuncia à sua mãe aquilo que era previsível um dia acontecer – tornar-se adulto e desvencilhar-se dos laços familiares. Essa mensagem está simbolizada no desenho de seus pés de adulto, à direita, à semelhança de Cristo Morto, e nas palavras de conforto não verbalizadas, mas que um dia puderam ser traduzidas em verso e guardadas lá no canto de sua memória. Na *Anunciação* de Farnese de Andrade, a figura feminina tenta adivinhar a mensagem contida na bola de cristal, enquanto em sua *Anunciação*, a notícia já foi revelada e a sua mãe acolhe em seus braços a dor da separação (ela é a reprodução da escultura de Nossa Senhora das Dores – imagem de vestir do Núcleo de Restauração). A separação de um menino que se transforma em homem e que por meio da arte reorganiza os seus lutos, as suas perdas e as suas paixões.

Sebastiane (1) e *Sebastiane* (2) referem-se a dois momentos de sua vida, cujos autorretratos têm origem nas lendas do martírio de São Sebastião, em que a imagem de dor e sofrimento foi representada por pintores renascentistas. De Mantegna, ele se apropriou da imagem do santo mártir (1459) e deu início a uma série de desenhos e pinturas de corpo inteiro de conotação autobiográfica. Como um arqueólogo, à maneira do pintor renascentista, ele vai ao encontro de elementos do passado e os insere em seus desenhos e pinturas, em pequena ou grande escala, revelando partes de sua história e do seu destino. Em *Sebastiane* (2), ele se apropriou da imagem de um dos arqueiros que flechou São Sebastião (1515-1517), de Hans Holbein, o Velho, que retorna como o *Arqueiro Zen* (denominação sua) na série *Sebastianus*.

Em *Sebastiane* (1), ele está de pé, em corpo inteiro no primeiro plano e, ao fundo, o detalhe do corpo da pintura de São Sebastião de Mantegna. No desenho, ele relembra momentos de sua infância – o culto devocional de sua família ao santo mártir, a sua experiência como coroinha na igreja local, as procissões, enfim, a liturgia de um credo que se transformou em sua paixão pela busca do ideal da criação artística. Os símbolos da veste e da flecha do santo indicam a conquista de algo que um dia iria se realizar. Se, quando criança, por questões de padrões culturais e religiosos, suas aspirações ainda se localizavam no seu inconsciente, reprimidas pela condição própria da infância, o desenho da veste do santo mártir, posteriormente, ajudou-o na escolha do caminho a trilhar em sua trajetória pessoal e artística. O falo, escondido e dissimulado pelo desenho do laço do tecido, tem a mesma associação com a sua opção por uma linguagem estética que representa suas figuras humanas com formas sugeridas, dissimuladas, sem identificação. Ele é também o período de um tempo (a sua infância) que lhe legou fidelidade, compreensão e respeito aos valores humanistas que fundamentam a sua opção por obras artísticas que abordam temas do cotidiano da condição humana.



84. *Sebastiane* (1), 2005



85. *Sebastiane* (2), 2005

Em *Sebastiane* (2), ele assume o lugar do santo mártir semelhante à forma corporal de São Sebastião de Mantegna. À frente e encostado em seu corpo, ele pediu emprestado o *Arqueiro Zen* da pintura de Holbein sobre São Sebastião e construiu uma imagem autobiográfica. Ele se mostra em plena maturidade (no desenho ele está com cinquenta anos), já consciente de suas opções nos planos pessoal e profissional, realizados em aspirações que se concretizam a cada momento. O símbolo do arqueiro mostra à terceira pessoa, o espectador, que, em lugar do menino, ele deu vazão aos desejos de *Sebastiane* homem. Flechado pelo arqueiro, senhor de seu destino, seu trabalho artístico fecunda dia após dia. Ao ser alimentado pelas flechas da paixão, ele goza o êxtase da bem-aventurança como ser humano.



86. *Canción de Mi Soledad*, 2005

Canción de Mi Soledad (2005) é outro autorretrato do artista da série *Confidências Para Uma Terceira Pessoa*. O desenho narra três momentos da vida de qualquer ser humano – a infância (o desenho do bebê ao centro), a juventude (o jovem em duas imagens iguais de 1976 nas laterais) e a velhice (o desenho do quadril de um homem coberto com a veste branca). As fotos do artista transformadas em desenhos ocupam os lugares da infância e juventude, enquanto a velhice é a repetição de *Cristo Morto* ou *Cristo no Sepulcro* (1521), de Hans Holbein, o Moço. O artista fez uso de seus retratos e



87. Gustav Klimt. *As Três Idades da Vida*, 1905

da pintura de Holbein e criou uma narrativa que tem a configuração de um mosaico, cujos vazios são preenchidos por brocados de estilo barroco. Assim, os espaços não definidos da passagem de uma etapa da vida para a outra (juventude, maturidade e velhice) estão sempre preenchidos, mesmo que o ser humano disso não si dê conta. Enquanto os desenhos que representam o princípio (a criança) e o fim da vida (o morto) formam a cabeça e os braços da cruz latina, os dois desenhos do jovem (a juventude) estão em posição invertida (de cabeça para baixo). Se se considerar que os desenhos do jovem são de uma foto de 1976, o artista tinha vinte e um anos. Seus cabelos arrumados à moda *black-power*, a barba, o bigode, o formato dos óculos, tudo isso em um desenho de posição invertida remete a valores de uma época, de um período da vida em que tudo era possível, tudo era permitido. Ter posições político-ideológicas contrárias ao *status quo* é próprio da juventude, na medida em que a rebeldia e a transgressão a valores socialmente estabelecidos são passíveis de serem contestados.

O tema de *Canción de Mi Soledad* pode ser interpretado de outra forma. Deslocando-se os dois desenhos da juventude e colocando-os abaixo do desenho do quadril do *Cristo Morto*, forma-se a cruz latina completa. Entretanto, seria necessário o desenho da maturidade na ponta da cruz, abaixo do que representa a juventude. Esse desenho não foi feito, mas está presente simbolicamente na própria obra do artista, nos desenhos que ele dá forma e que materializa o seu fazer artístico. O olhar do espectador em *Canción de Mi Soledad* ou a sua posse pelo seu proprietário estabelece o diálogo com a sua maturidade.

Semelhante aos seus mestres e aos artistas com quem mantém afinidades, a representação das etapas distintas da vida do ser humano é um tema recorrente na história da pintura. Ticiano (1485-1576) a representou em a *Alegoria da Prudência* (1560-1570) e Gustav Klint em *As Três Idades da Vida* (1905).[66] Attilio mesclou um tema do Alto Renascimento, do Maneirismo e do modernismo europeu e os associou ao seu meio século de existência, dos quais trinta e três anos foram dedicados ao exercício das artes plásticas. Praticamente, a mesma idade de Cristo crucificado ou morto e depositado no sepulcro, representado por Holbein em *Cristo Morto* ou C*risto no Sepulcro*.

Una Sombra, un Silencio (2006), desenho com pontas de metal, apresenta a figura de uma mulher do período da Idade Média segurando um tecido branco transparente com o desenho do rosto do artista. Ele é uma releitura da pintura flamenga *St Verônica* (1410), do pintor Robert Campin ([1375?]-1444). Por meio do desenho da figura de seu rosto, à semelhança de Cristo, Attilio faz uma incursão a uma das passagens do caminho de Jesus até o Calvário, quando o Messias teve o rosto enxugado em um véu transparente por uma mulher de nome Verônica e nele ficou gravada a sua imagem impregnada pelo suor e pelo sangue causado pelas perfurações da coroa de espinho.[67]

A pintura de Campin apresenta a santa de corpo inteiro, com o vestuário colorido – vermelho (a paixão, o amor), verde (a esperança, a juventude), azul (cor da Virgem, do céu) e branco (a luz), que se destaca da parede ao fundo com aplicação de folha de ouro (a luz divina). Sua Verônica tem o semblante marcado pelo sofrimento e a figura marrom do rosto de Jesus na transparência

[71] Verônica vem do latim *vero icon* ou verdadeira imagem. Ela é identificada nos "Atos de Pilatos", texto tido como apócrifo, como a mulher que sofria perda de sangue e foi curada por Jesus, conforme passagem bíblica mencionada nos Evangelhos de Marcos: 5, 21-23; Lucas: 8, 40-56 e Mateus: 9, 18-25. A referência ao seu gesto de caridade é de tradição franciscana e teve início na Idade Média, com a procissão de Via-Sacra. Sua existência não é mencionada nos Evangelhos.



88. *Una Sombra, un Silencio*, 2006



89. Robert Campin.
St Veronica, 1410

do véu que ela mostra. Attilio enfatiza o seu autorretrato como se os traços finos das pontas de metal deixassem à mostra a sombra de seu rosto e completa o desenho com a parte superior da pintura em que ele foi buscar inspiração para o seu tema. Ele manteve parte da figura e a forma da vestimenta da santa, o desenho do véu e os detalhes da parede ao fundo – folhas em forma de guirlandas onde pousam pássaros. A sua Verônica é jovem, serena, quão jovem ele se apresenta. O seu desenho é de 2006, mas a foto que deu origem ao seu rosto é do final dos anos 80, quando ele tinha a idade com que Cristo foi crucificado. O silêncio eterno se abateu sobre o Messias, mas o gesto de Verônica é revivido nas procissões da Via Sacra e o véu é um dos símbolos que lembra aos cristãos o seu martírio.[68]

A história de Santa Verônica é popular na tradição cristã. Consta que ela levou o véu para fora de Jerusalém e o teria usado para curar o imperador Tibério (14-37 d. C.) de uma doença. O véu foi visto em Roma, no século VIII, e, em 1297, foi guardado como relíquia na Basílica de São Pedro.

Ter a imagem de seu rosto à mostra nas mãos de uma mulher à semelhança de Verônica é uma forma de o artista mostrar que a sua obra de arte pode ser admirada com a mesma simbologia do objeto que deu origem ao seu desenho. Se o véu, com o passar do tempo, se transformou em relíquia para os cristãos e símbolo da Paixão de Cristo,[69] a sua obra de arte pode ser entendida como símbolo de um ofício no qual está presente a trajetória de dor, sacrifício, amor e doação. Mesmo que ela esteja acompanhada pelo silêncio que impregna o ambiente onde está exposta ou guardada, seu desejo é que ela seja atemporal e possa ser perpetuada como objeto de estima e apreço.

Em *Sebastianus* (2000), o artista novamente tem a forma de São Sebastião de Mantegna. Ao se confrontar a forma do retábulo do mestre renascentista com essa pintura, é possível identificar o entrelaçamento e a continuidade do tema com referências autobiográficas presentes em *Sebastiane* (2). Já *Sebastianus* é a reapresentação de *Objeto da Dor* (1991, Figura 119), com signos diferentes, quando o jovem se imagina amarrado à coluna, subjugado pelo arqueiro e aprisionado pelo êxtase da paixão.

Nessa pintura, impossibilitado de verbalizar os seus sentimentos, ele deixa escrito sob o seu corpo os pensamentos que povoam a sua mente, as emoções impedidas de serem vivenciadas, o desejo reprimido, que apenas o outro é capaz de usufruir. Como *Sebastianus*, o artista deixa aflorar o outro lado de sua vida e se empenha em acelerar os ajustes indispensáveis de que a sua condição humana é capaz de enfrentar.

A pintura tem uma evolução de tons que oscilam dos marrom-avermelhados aos alaranjados. Do alto o fundo escuro contrasta com as formas vibrantes das imagens dos corpos dos dois jovens. De cima para baixo, os tons claros iluminam o seu corpo, até se encontrar com o laranja que suaviza o seu legado escrito como letras brancas que não foram atingidas pelo sangue que aflorou de suas feridas. Ele é a prova de sua submissão aos anseios de Cupido. A flecha que o atingiu e desencadeou a paixão é a mesma que o dilacerou e levou ao martírio. Dourada, em sentido horizontal, ela simboliza a transgressão cometida, o martírio, a morte súbita. Também significa a plenitude do gozo do êxtase de ter sido alcançado pelo desvario da paixão.

Sanctus (2006) é a continuação de *Sebastianus* (2000). Nesse autorretrato, o artista está investido na condição de seu santo devoto. Novamente ele recorreu à imagem do retábulo de São Sebastião de Mantegna e deu forma à sua própria figura. Ele se apresenta como santo, mas não é o santo. O retábulo de São Sebastião foi pintado com o rosto em direção ao espectador, com a veste branca cobrindo o seu quadril e cravado por flechas. Do santo ele conservou a forma plástica do corpo



90. *Sebastianus*, 2000



91. *Sanctus*, 2006

(jovem, apolíneo, ereto, com os braços presos por detrás do quadril), a auréola e a flecha, mesmo que ela não esteja sangrando o seu corpo. Incluiu o coração, um de seus signos preferidos, que revela o seu lado passional sempre aceso pelas chamas da paixão, que se manifestam nas chamas douradas e que ascendem em direção ao Céu.





Ele está despido, e a flecha (de Cupido, do martírio) guardada em seu silêncio cobre o seu púbis e protege o seu genital. Ela simboliza o intercâmbio entre o céu e a terra, a libertação, a cura dos pecados cometidos. Olhar para o lado é uma forma de se mostrar alheio a qualquer crítica que a sua arte possa suscitar em não ter sido acometida pelos desacertos passageiros que a pós-modernidade impõe ao artista que se mantém fiel aos seus ideais. Sozinho, ele deixa aflorar seus sentimentos de ajustes que a sua condição de artista é capaz de entender, a sua opção por um ideal, uma causa, a expressão de suas crenças, os seus valores, os seus ideais por meio da arte.

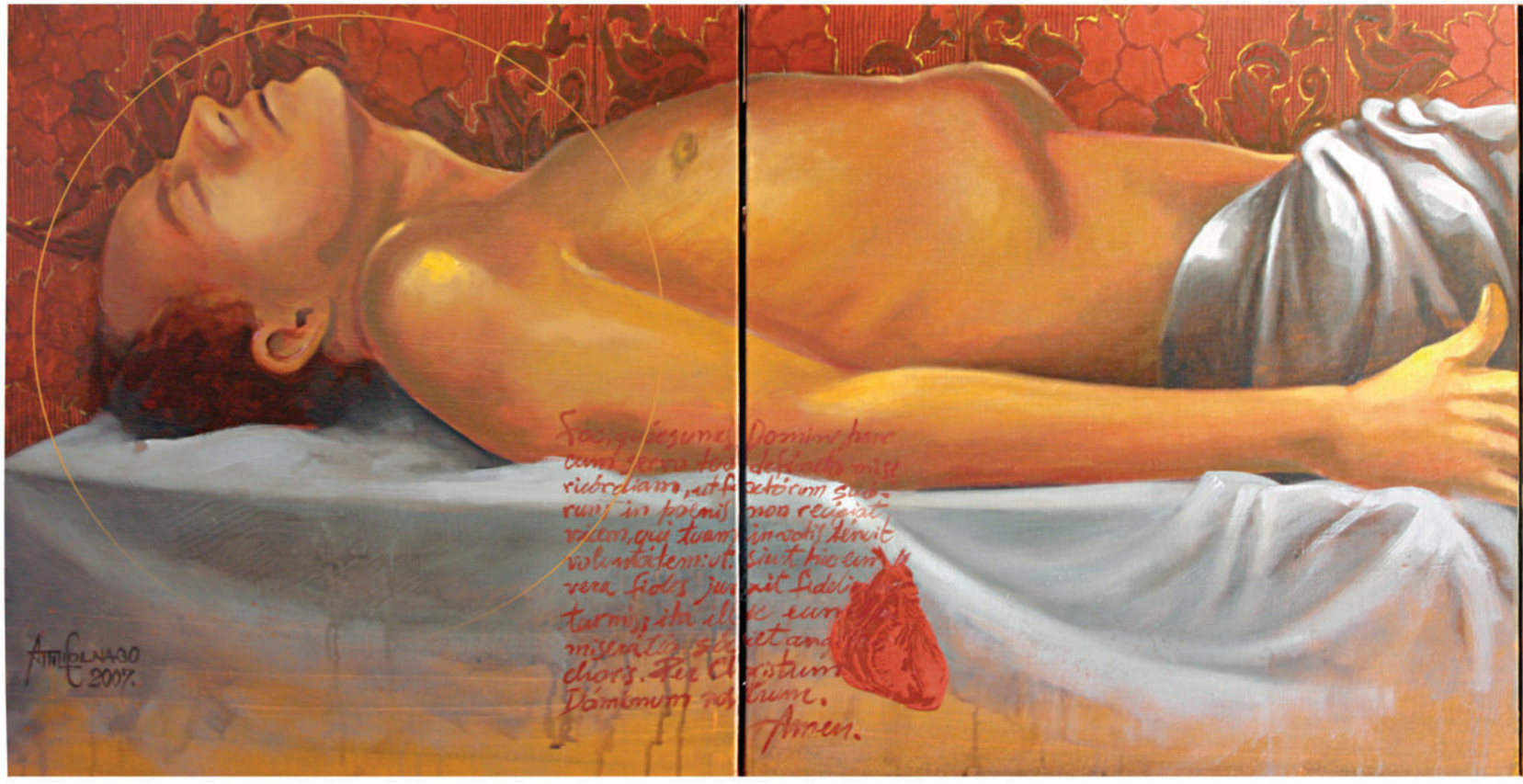
Subjugado pelas mesmas inquietações sentidas pelo santo mártir, ao se retratar à sua imagem, manifesta o desejo de recolhimento no ateliê, após um dia de trabalho na Universidade. É quando, à noite, protegido pelo seu santo devoto, ele encontra forças para dar vazão aos pensamentos que habitam seu interior e que os lápis e os pincéis concretizam em pinturas.

> Para isto sigo a preencher telas em branco, deixando ali minhas marcas, e permitindo assim que mais tarde, sobre elas, repouse o olhar do espectador. Uma empatia que vai criar uma espécie de tempo suspenso, em que o que importa é o encontro afetivo, para que nelas outros possam depositar seu coração, reorganizando também suas perdas e vazios, mas agora no mundo das representações, das lembranças e das imagens. [70]

Señor Muerto o De los Dolores que Pastoreo (2007) é a continuação de *Sebastianus* (2000) e *Sanctus* (2006). Ela repete o tema de *...Das Dores que Pastoreio* (2, 1991, Figura 139) e nela o artista emprestou a sua forma física à cena que representa o lugar onde transcorreu o descanso eterno do santo mártir após a sua morte. É o tempo de espera de *Sebastianus* em seu túmulo até que chegue o momento de sua ascensão ao Céu. Enquanto, em *...Das Dores que Pastoreio* (2), os três painéis do tríptico desencadeiam uma narrativa que contém os símbolos do seu martírio e o significado dos objetos que trazem à tona o seu relacionamento infrutífero com o arqueiro que o submeteu ao flagelo, em *Señor Muerto o De los Dolores que Pastoreo*, a sua imagem morta dentro do sepulcro é suficiente para definir o tema.

As pinturas de 1991 e 2007 idealizam o túmulo de *Sebastianus*, tema inovador na representação das lendas do martírio de São Sebastião. As passagens do martírio do santo sempre se referem ao momento de sua morte amarrado à árvore ou à coluna. Essa tem sido a representação de sua imagem desde o Renascimento. Entretanto, como o seu martírio e morte foram relacionados com a *Paixão* (o martírio) e a *Crucificação de Cristo* (morto amarrado à árvore ou à coluna), Attilio tomou emprestada a forma da composição de *Cristo Morto* ou *Cristo no Sepulcro* de Hans Holbein, o Moço, para compor o cenário do descanso terreno do jovem.

Enquanto Holbein representou *Cristo Morto* com o corpo esquelético, cadavérico, de forma extremamente dramática, inclusive mantendo a ferida de sua chaga no seu dorso direito, Attilio se autorrepresentou como *Sebastianus*, mesmo que tenha mantido a forma da figura humana e a veste



92. *Señor Muerto o De los Dolores que Pastoreo*, 2007

branca da pintura de Holbein. Fiel aos princípios estéticos de seus mestres renascentistas, ele apresenta o jovem com a auréola de santo, apolíneo, esguio, resplandecente em sua juventude, como se estivesse apenas dormindo (a parede escura aos seus pés simboliza a morte, o silêncio eterno). Sua figura estática, serena, estendida sobre uma superfície coberta por uma mortalha (a pedra do sepulcro) revive e relembra a origem nobre do santo. Isso se confirma pela magnificência das dobras do barroco, no brocado rosa e sépia que reveste as pedras laterais do sepulcro e na paleta de tons dourado e ocre que iluminam a juventude de seu corpo. Em vez da chaga ou outro símbolo do martírio, o artista deixou parte do salmo *Officium Defunctorum* manuscrito em latim, ofício religioso que representa a encomenda da alma dos mortos.[71] O salmo atua como uma oração de exéquias ou ritual de passagem do corpo como matéria para a vida espiritual. Ao lado da oração, ele pintou um coração vermelho (símbolo da paixão), lugar de onde emanaram os sentimentos cultivados por ele nos momentos que duraram a sua paixão e que o acompanhará em sua morada eterna.

> Se dou vida a tantas e diversas personagens é porque, por certo, tantas personagens estranhas vivem dentro de mim e, com elas, armo o teatro que vai traduzindo as vivências e contorna os fantasmas do pintor e das criaturas que estão sendo pintadas.[72]



93. Hans Holbein, o Moço. *Cristo Morto*, 1521-1522

Santo e Mártir



94. *São Sebastião*, século III

Santo e Mártir

Desde o início da era cristã, as histórias dos mártires canonizados pela Igreja Católica têm sido construídas de forma que seus feitos sejam recheados de crenças e narrativas em que misturam lendas e fábulas. Como exemplos de vida perfeita, a eles são conferidos poderes de fazer milagres, visto que cada um deu a sua vida pela maior glória de Deus.[1]

O santo é alguém com predicados miraculosos, tocado pela graça de Deus. Com poderes demiúrgicos, ele compartilha de dons divinos que fortificam a fé dos cristãos, e uma de suas funções é convencer os incrédulos de seus poderes divinos, emanados do Criador. Ele cura o incurável, regenera o incapaz, transforma a quem o toca. Se cultuado, simultaneamente, como santo e mártir, ele é a prova viva de a vontade divina existir entre os homens.[2]

O mártir tem o lado beatificado do santo. Ele encarna o seu lado humano antes de padecer o sacrifício do martírio que o levou à morte. Tocado pela fé, ele comunga em si o espírito de resistência e abnegação. Em nome de uma causa, a fé em Cristo, não hesita em suportar os sofrimentos cruéis e as privações que lhe são infligidos. Encara-os, mostrando-se indiferente às lacerações que o seu corpo sofre. A submissão ao flagelo é uma forma de assegurar a vontade e o triunfo do espírito cristão, que o faz aproximar-se ainda mais de Deus. Enquanto o seu corpo padece as dores do martírio, o seu interior transparece paz e felicidade.[3]

Assim é São Sebastião, santo mártir ícone de várias expressões artísticas, cuja ênfase teve início nos primórdios do Renascimento, nos séculos XIV e XV.[4] Sua imagem de santo apareceu no início do cristianismo e, durante séculos, permaneceu inalterada. Com a iconografia de origem paleocristã, sua figura é monótona, hierática, com barba, cabelos esbranquiçados, de aparência idosa, semblante pensativo, melancólico, sempre em posição frontal, segurando uma coroa ou uma espada. Nada o distingue dos demais santos, a não ser o seu nome inscrito em sua imagem.[5] Dessa forma ele apareceu no afresco do século III, imagem mencionada nos *Atos de São Sebastião*, capítulo XXIII, 85,[6] e no século V, na cripta de Santa Cecília, nas catacumbas de São Calixto, na via Appia, Roma. Com imagem semelhante, ele foi representado, na metade do século VI, no mosaico na igreja de São Apolinário, em Ravenna e também faz parte de um pequeno mosaico do fim do VI século, na igreja de São Pedro *in* Vincoli, Roma. Sua figura imutável se repetiu em outros afrescos e, na Itália, assim permaneceu até o final do século XIV.[7]

São Sebastião é o segundo dos santos mais representados, dos cem santos pintados e catalogados no Renascimento. O primeiro é São João Batista.



95. *Saint Sébastien*, metade do século XIV

A iconografia que define o seu martírio a flechadas, representada em obra de arte sacra, teve início na metade do século XIV, no final da Idade Média. Uma imagem, exemplo dessa representação, ainda remanescente, é uma escultura em pedra da metade do século XIV, de um artista francês desconhecido, que pode ser vista no Museu do Louvre. Apesar do desgaste do tempo, é possível localizar os furos das flechas que adentraram o seu corpo. Ela mostra o corpo de um adolescente em sua fraqueza corporal, mas com certa tendência ao erotismo. Seu rosto demonstra paz e beatitude, piedade e compaixão, características em sintonia com a mística religiosa da metade desse período. Nessa época, a obra de arte religiosa estava ligada não apenas à lenda que a acompanhava, mas igualmente à oração, pelo fato de que o fiel, ao contemplá-la, se sentia em comunicação direta com Deus.[8]

Praticamente semidespido, tendo o seu quadril apenas coberto por um calção, essa imagem, no século XV, foi repetida, com poucas variações, em pinturas do santo, cujo erotismo se torna mais aparente, tanto pela forma física, quanto pelo estilo da peça íntima, com o cordão que a arremata, que pintores renascentistas se apropriaram para conceder maior realismo à lenda de seu martírio preso ao tronco da árvore. Na pintura de *Saint Sébastien* (1445-1460), detalhe do painel esquerdo central do *Polyptyque de la Miséricorde*, de Piero della Francesca (ca. 1415-1492), a posição dos braços e a localização das flechas acompanham a mesma direção da escultura do mestre francês. *Saint Sébastien* (ca. 1476), de Antonello da Messina (ca. 1430-1479), apesar ter sido representado em uma rua de Veneza, a formosura da silhueta do jovem evoca detalhes da escultura francesa. *Le Martyre de Saint Sébastien* (final do século XV), painel esquerdo do Triptyque de la Résurrection, de Hans Memling (ca. 1433-1494), mostra o lado sofredor do santo. *Saint Sébastien* (ca. 1485), de Bartolomeo Montagna, e a representação do santo, de Bellini, na pintura *Allégorie sacrée* (ca. 1490), assemelham-se também à escultura francesa pela forma da peça de roupa íntima e pelas flechas.[9]

Outra imagem de seu martírio a flechadas, também remanescente, é do final do Trezentos (século XIV), do pintor italiano Giovanni Del Biondo (1356-1399). Apesar da figura rejuvenescida, ela nada tem de sensual, e seu olhar é vago, mas a iconografia que o transformará mártir, supliciado pelos arqueiros e venerado a partir do Quatrocentos, começa a despontar – estão presentes as flechas, as mãos e os pés amarrados com cordas ao redor de um poste de madeira, a auréola dourada, a túnica branca transparente e a presença dos arqueiros. De fundo dourado, o retábulo tem características do gótico medieval e o excesso de flechas em seu corpo ratifica a afirmativa que "Diocleciano mandou levá-lo para o campo, amarrá-lo a uma árvore e ser crivado por flechas pelos arqueiros. Quando o julgaram morto, retiraram-se, pois ele estava tão coberto de flechas que parecia um porco-espinho".[10]



96. Giovanni Del Biondo. *Poliptyque du Martyre de Saint Sébastien* (détail du panneau central), ca. 1480-1490



97. École Française, Provence. R*etable de Thouzon. Saint Sébastien* (volet droit), ca. 1410-1415

Na pintura provençal *Retábulo de Thouzon* (ca. 1410-1415), do início do século XV, a sua imagem é de um jovem de cavalaria, portando uma lança, com punhal na cintura, à semelhança dos heróis de contos e lendas, forma de recordar que ele pertenceu à guarda do Imperador Diocleciano. As quatro flechas cravadas em seu peito são apelos alusivos à paixão que o fez santo, mas ele ainda é um homem com barba e pensativo.[11]

A partir da metade do século XV, ele perdeu o hieratismo e sua imagem se transforma do sagrado para o profano. Iniciativa dos pintores italianos renascentistas, sua figura se identifica como um jovem galante, vestido à última moda de Florença e se apresenta com a flecha ou a palma, símbolos de seu martírio. Nada do que constitui a história de seu martírio e que fundamenta a sua iconografia aparece nessa versão afetada de sua silhueta. Assim, ele foi pintado por Mantegna no *Retábulo de São Lucas* (1453), por Perugino em *Sébastien e un Saint Franciscain* (ca.1475-1478), por Ghirlandaio em *A Virgem e o Menino e os Santos Sebastião e Juliano* [c.148-?] e por Carlo Crivelli em *La Madonna della Rondine* (*A Virgem e o Menino com São Jerônimo e São Sebastião*, 1490).[12]

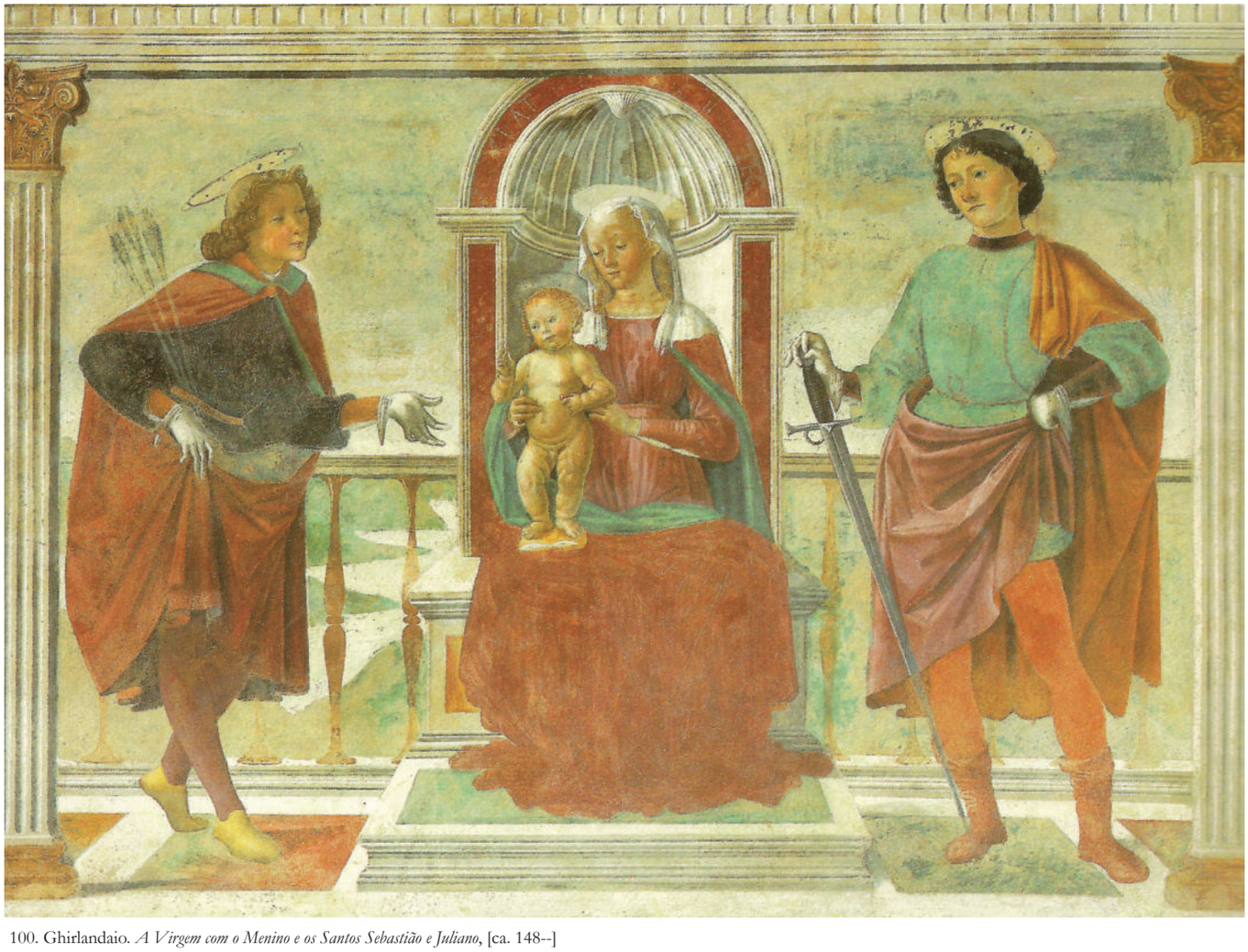


98. Andrea Mantegna. *São Sebastião* (sétima pala superior direita do Retábulo de São Lucas), 1453

O Retábulo de São Lucas foi pintado para a capela desse santo, na Igreja de Santa Justina, Pádua. A imagem de São Sebastião é o sétimo e último painel, ao alto e à esquerda. Apesar de ele segurar, na mão direita, a espada e, na mão esquerda, a palma, há autenticidade de a imagem ser do santo mártir, visto que o retábulo foi assinado por Mantegna.



99. Le Perugin. *Sébastien e un Saint Franciscain*, ca. 1475-1478



100. Ghirlandaio. *A Virgem com o Menino e os Santos Sebastião e Juliano*, [ca. 148--]



101. Carlo Crivelli. *La Madonna della Rondine* (*A Virgem e o Menino com São Jerônimo e São Sebastião*), 1490

Como manifestação do Humanismo do início do Quatrocentos e o culto à beleza da Antiguidade Clássica, os artistas italianos se apropriaram das lendas de seu martírio e deram vazão a uma iconografia recheada de homoerotismo. São Sebastião é alvo de metamorfose e torna-se o ídolo ambíguo do Renascimento – o modelo que associa o sensual-erótico ao herói – em que a paixão faz sobressair a pulsante musculatura que expressava fragmentos de um passado glorioso representado no jovem apolíneo, viril, flechado e amarrado à árvore ou à coluna, supliciado pelos arqueiros, com o olhar lânguido consumido pelo sofrimento, mas passível de ensejar o êxtase da dor, do prazer e da paixão.[13] Essa se torna a representação propriamente dita de seu martírio depois de 1450. As imagens do santo seminu e beleza pagã, misto dos deuses gregos Apolo e Adonis, não cessaram de ser reproduzidas e adentraram o Quinhentos. A partir desse período, sem grandes modificações, essa iconografia do santo, com o passar do tempo, tem merecido a admiração de artistas dos mais variados estilos e tendências. O seu nome deriva do grego *sebastós*, que significa *divino.* De *venerável* (que seguia a beatitude da cidade suprema e da glória altíssima),[14] a partir do Renascimento, ele passou a ser também venerado.[15]

Os pintores alemães e flamengos assimilaram essa novidade iconográfica, mas de uma forma que São Sebastião encararia a figura humana patética, de inocente perseguido, imagem desolada, desesperada e submissa do homem justo que foi abandonado por Deus e entregue aos seus algozes.[16] A imagem do santo do pintor alemão Mathias Grünewald (1455-1528), no painel direito do *Retábulo de Isenheim* (1510-1515), expressa o estilo desenvolvido pelos pintores do norte europeu sem a nudez gloriosa presente nas representações do santo da renascença italiana. Com os símbolos da morte na coluna – as flechas, a corda, a túnica, São Sebastião de Grünewald tem o rosto marcado pelo tempo e com barba. Para dissimular o aspecto viril, o pintor cobriu a veste branca de seu quadril com um manto vermelho, desse modo ocultando as partes de seu corpo que ensejassem o homoerotismo.



Os relatos da época do martírio de São Sebastião não são precisos. Ora estão relacionados com o final do século III, nos anos 287-288, ora com o início do século IV, período de intensa expansão do cristianismo, mas também de perseguição acirrada aos cristãos no Império Romano, época dos coimperadores Diocleciano (284-305) e Maximiano (285-305). A fonte mais antiga que relata os acontecimentos de sua vida data do século IV (354 d. C.), os *Atos de São Sebastião*, atribuídos ao bispo Ambrósio de Milão.[17] Sebastião seria originário de Narbonne, França, filho de nobre militar cristão e cidadão de Milão. Em 283, cidadão de Roma, abraçou a carreira militar, quando se alistou nas legiões do Imperador Diocleciano. Na função de capitão da Guarda Imperial, tinha a tarefa de defender o Império Romano das crenças do cristianismo, que cresciam junto à população dos arredores da muralha que cercavam a cidade imperial.[18]

A sua condição de militar lhe permitia visitar e consolar os cristãos encarcerados nas prisões romanas, considerados hereges pelo abandono dos ritos pagãos dos romanos. Se, à frente dos seus superiores, Sebastião era fiel aos Imperadores, quando desvencilhado de suas funções de soldado, frequentava as catacumbas e comungava a mesma crença dos prisioneiros cristãos. Denunciado por um soldado apóstata, foi sentenciado à morte a flechadas e, posteriormente, fustigado até a morte.[19] Essa dualidade de papéis, ora perseguidor, ora defensor dos cristãos, contribuiu para gerar as lendas de sua morte. O seu martírio tem sido representado crivado por flechas e de duas maneiras – ora amarrado a uma árvore em uma colina, ora amarrado a uma coluna do palácio imperial – o que sugere que ele tinha duas imagens diferentes e exercia apelo a dois tipos de pessoas.

102. Mathias Grünewald. *São Sebastião* (pala direita externa do Retábulo de Isenheim), 1510-1515

Na lenda, no martírio, amarrado a uma árvore, Sebastião foi apedrejado e supliciado por flechas atiradas pelos arqueiros mauritanos, sem a presença de nenhum companheiro cristão. As flechadas não foram mortais e ele foi encontrado por um cristão e levado a Irene, cristã que cuidou de suas feridas. Conta que esse foi o seu primeiro milagre, porque as feridas ocasionadas pelas pedradas e flechadas eram tantas, mas ele a elas sobreviveu.[20]

A lenda de sua morte no palácio imperial narra que o jovem, quando restabelecido, apresentou-se de novo ao Imperador, em 20 de janeiro. Com altivez o enfrentou, censurando-o pelas injustiças cometidas contra os cristãos, acusados de inimigos do Império.[21] Ao ser desafiado publicamente pelo ex-oficial, Diocleciano ordenou a sua morte. Sebastião foi preso e morto por um carrasco, que lhe desferiu pauladas e quebrou-lhe a cabeça. "[...] Então o imperador mandou-lhe fustigá-lo até que lhe rendesse o espírito e ordenou que jogassem seu corpo na cloaca para que não fosse honrado pelos cristãos como mártir".[22] Entretanto, naquela noite, ele apareceu em sonho às cristãs Lucina e Irene, belo e formoso, e indicou-lhes o lugar onde se encontrava o seu corpo.[23] Ele foi enterrado na Via Appia, onde, em 367 foi construída uma igreja em sua homenagem, transformada, posteriormente, em basílica e local de peregrinações desde a sua morte. Em 826, parte de seus restos mortais e relíquias foram levados para Saint Médard, Soissons, França.[24]

Ele é considerado patrono dos soldados, dos militares, santo protetor contras as pragas, pestes e epidemias. É invocado durante as batalhas. O seu martírio e a sua morte contribuíram para que a maioria dos retábulos pintados durante o Renascimento o representasse com símbolos que lembram a Paixão e a Crucificação de Cristo,[25] visto que ambos foram martirizados antes da morte, foram apedrejados e mortos por objetos perfurantes. Cristo por pregos e o santo por flechas. Outrossim, a *Paixão* está associada ao martírio, ao sofrimento, aos acontecimentos que precederam e acompanharam a morte de Cristo e a do santo. Outra semelhança é que os dois morreram jovens, pregavam um mundo melhor e o cristianismo como conduta de vida - o batismo, a opção pelos pobres, a humildade. Ambos foram mortos por não renegarem a fé cristã, indefesos; apenas portavam uma túnica que lhes cobria o quadril. De toda forma, desde a instituição oficial do cristianismo, era uma atitude comum à Igreja ter Cristo como modelo, sobretudo para aqueles que alcançavam a santidade, principalmente se a sua morte fosse precedida do martírio.

As funções das imagens religiosas no Renascimento foram herdadas da tradição da Igreja e cumpriam os papéis definidos por quem as encomendavam. No final da Idade Média, a função religiosa "oficial" definida pela Igreja tinha cunho didático e se dava em três direções – ensinar, para a instrução de pessoas simples, pois a história santa podia ser ensinada tanto pelas imagens como pelos livros; relembrar – para que o mistério da encarnação e os exemplos dos santos pudessem agir em suas memórias, podendo ser vistas diariamente diante dos seus olhos; comover – suscitar sentimentos de devoção, porque se acreditava que a visão de uma obra concreta era considerada mais eficaz para fixar uma mensagem por meio de coisas vistas do que por coisas ouvidas.[26] Essas funções apontam para as amplas utilizações das imagens e entre elas se encontra a estética – objeto de ornamentação da casa de Deus. Essa foi a função primeira dos retábulos de Mantegna, Bellini, Perugino e Hans Holbein, o Velho.

[20] Esse fato é confirmado nos livros: *Legenda áurea* (Jacopo de Varazze, séc. XIII), em *Fabíola* ou *A igreja das catacumbas* (Cardeal Wiseman, 1854) e em *Perseguidores e mártires* (Tito Casini, 19--).



103. Andrea Mantegna.
São Sebastião, 1459

São Sebastião (1459) de Mantegna é uma pintura de ostentação do santo. Ela reúne elementos plásticos da arte renascentista da primeira metade do Quatrocentos em uso nas regiões da Toscana e do Vêneto.

Sua composição, com a imagem do santo pintado ao meio, tem pesos visuais distribuídos de forma equitativa em suas laterais. A perspectiva geométrica se faz presente no piso quadriculado, na base das pilastras, cujo ponto de fuga está atrás da figura do santo, no meio do primeiro quarto da imagem, na parte inferior. O desenho da figura do santo se fundamenta na teoria da proporção humana e é proporcional ao resto da cena do primeiro plano.

O espaço plástico evoca a tridimensionalidade, cujo tema se organiza em três planos geométricos: o primeiro composto pelo santo, a coluna e as pilastras do arco romano; o segundo é a muralha da cidade; e o terceiro é a paisagem representada ao fundo. As figuras que narram o tema têm a forma geométrica da arquitetura – as pilastras, a coluna, o arco romano, a arquitrave, o capitel – que são ornamentados em baixo-relevo.

Mantegna fez uso do princípio do naturalismo para conceber o tema e assim destacar o movimento da figura do santo e a representação de seu sofrimento. A disposição de sua cabeça, de suas pernas e do tronco com a musculatura aparente traduz princípios da escultura apropriados pela pintura; do conhecimento que o pintor tinha da iconografia do santo e do mundo visível que o cercava, como pode ser observado na representação da cidade e da paisagem ao fundo.

Os elementos do classicismo romano podem ser vistos nos fragmentos de estátuas quebradas, no piso com delineamento geométrico e na nudez do santo. Mesmo que o seu púbis esteja coberto pela veste, é possível perceber o volume do seu corpo. A imagem foi enriquecida com desenhos da mitologia grega no baixo-relevo da figura de Atena, pintada na arquitrave do arco romano. O cabelo encaracolado, a auréola do santo e o uso do dourado na pintura remetem à arte bizantina, e os desenhos em baixo-relevo dos ornamentos do capitel e do arco romano são reminiscências das artes românica e gótica.

Mantegna pintou *São Sebastião*[27] no período que antecedeu a sua transferência definitiva de Veneza para Mântua (1459-1460), quando foi contratado para trabalhar na corte de Ludovico Gonzaga, Marquês de Mântua, cidade que adotou para viver até à morte. Nessa época, ele já havia completado cerca de dez anos como pintor autônomo. Seus estudos em desenho e pintura se iniciaram aos dez anos (1441), quando foi adotado e ficou sob a tutela do artista Francisco Squarcione, em Pádua, onde permaneceu como aprendiz do ateliê até os dezessete anos (1448). No início de 1450, ele se instalou em Veneza, onde conviveu profissionalmente, por dez anos, com a família Bellini. Em 1453, esposa a irmã desses pintores e a amizade com Giovanni Bellini se estreita ainda mais.[28]

Esse retábulo foi pintado sob a encomenda do prefeito de Pádua, Antonio Marcello, em virtude de essa cidade ter sido acometida por uma epidemia de peste, por dois anos (1456-1457), e foi oferecido à igreja local, devota do padroeiro.

Nos doze anos (1448-1460) que antecederam a sua residência em Mântua, Mantegna trabalhou como pintor autônomo, ora sozinho, ora dividindo o seu trabalho com outros pintores, com o sogro e cunhados, tornando-se um dos pintores mais requisitados do Vêneto. Nesse período, ele produziu afrescos e retábulos para a decoração de igrejas de Pádua e Verona e retratos de nobres das cortes de Ferrara e Mântua. Sua produção artística atravessou as fronteiras de Mântua e do Vêneto e atingiu outros países da Europa. Ele foi considerado um dos mais importantes pintores do Renascimento

do norte da Itália, tendo produzido obras por mais de meio século (1446-1506). Ao longo desse período, conviveu com artistas pintores, escultores e arquitetos que trabalharam nas cidades de Pádua, Veneza, Mântua, Verona, Ferrara, e Roma. Nos últimos anos de vida, dedicou-se à impressão de seus trabalhos em gravuras de madeira e metal e produziu esculturas e projetos de arquitetura.

Mantegna é considerado um pintor da escola de Pádua que, na sua época, era um centro cultural importante em função de sua Universidade e por possuir bens culturais (igrejas, capelas, palácios etc.) construídos e decorados por arquitetos, escultores e pintores da escola florentina, como Giotto e Donatello, cujas obras foram estudadas pelo artista paduano. Ao se considerar que a linguagem plástica de um artista vai se transformando com o passar do tempo, no período entre 1448 e 1459, quando pintou *São Sebastião*, os princípios e conceitos sobre pintura de que ele havia se apropriado eram aqueles disseminados pelos artistas da primeira metade do Quatrocentos.

No final do Trezentos e início do Quatrocentos, acreditava-se que a pintura consistia em duas partes - o *disegno* e o *colore.*[29] O objeto representado era disposto no plano (parede, madeira do retábulo) de forma objetiva – tinha altura e largura, sem profundidade. Os renascentistas introduziram a perspectiva geométrica e com ela nasceu a ilusão de profundidade ou o terceiro plano. É o desenvolvimento do espaço plástico da pintura fundamentado na medida, resultado da combinação dos princípios da simetria, da perspectiva científica ou geométrica, e da proporção entre os elementos que compõem a estrutura do quadro.

As ideias de Alberti estão em seus três livros Della Pittura (1435) que parecem "[...] ter circulado entre os humanistas interessados por pintura e ou geometria [...]". Neles estão os princípios da pintura renascentista que fundamentaram o Naturalismo.

Os primórdios desses princípios teóricos, fundamentados no cânone da arte clássica greco-romana, devem-se a Vitrúvio (século I a.C.), arquiteto romano da Antiguidade Clássica, que forneceu os primeiros princípios da medida que, apropriados pelos arquitetos e escultores florentinos, como Donatello (1477-1446), Brunelleschi (1377-1446), Lorenzo Ghiberti (1378-1455) e Leon Battista Alberti (1404-1472),[30] resultaram na inovação da representação e ilustração do espaço plástico próprio da pintura renascentista. As obras desses artistas e suas contribuições teóricas criadas durante o Quatrocentos serviram de referência para as gerações de artistas, entre eles os pintores, que os sucederam até o Quinhentos.

Esses artistas florentinos elegeram a medida como o único princípio considerado científico e capaz de levar o artista a reproduzir corretamente as medidas das figuras do mundo real. Com isso eles criaram o princípio do espaço unificado ao usar, na pintura, na escultura e na arquitetura, o cânone dos princípios racionais da construção da figura humana, aqueles da perspectiva e da simetria com a visão cosmológica da arte helenística, que é a adaptação das proporções às necessidades da visão, no sentido que a proporção é a aplicação técnica do princípio da simetria. A adoção das novas regras da perspectiva e dos estudos da anatomia em experiências observáveis e testadas na arquitetura deu lugar ao surgimento do *naturalismo*[31] – uma nova concepção de representar o mundo exterior na pintura e na escultura de acordo com a razão humana.

O princípio do naturalismo, fundamentado nas ideias de Alberti durante a Renascença (1436), pressupunha que o artista pintor ou escultor deveria selecionar elementos do mundo visível, não como processo imitativo, mecânico, mas como processo intelectual, racional, científico e assim criar uma obra que atingisse o cânone da beleza. A beleza obedece a regras e é física, objetiva, baseada nas proporções. Ela era alcançada com o equilíbrio dos contrastes das formas proporcionadas

pela adoção correta das medidas da simetria e da perspectiva geométrica. Para tanto, o artista, por meio do conhecimento do tema a ser representado, tinha de expressar os seus sentimentos, a sua paixão pela variedade de emoções a serem representadas, a fim de que a sua obra parecesse real. Sentimentos, como choro, lamento, riso, raiva, medo, dor, amizade, perplexidade, amor, desânimo, tristeza etc, ao serem representados, tinham de estar em harmonia com o princípio das regras racionais do *disegno*.[32]

Alberti, em seus escritos, exortava os artistas a estudar e se apropriar da formas das melhores obras produzidas por artistas anteriores à sua época e assim combinar os seus conhecimentos com a experiência prática. Mantegna acolheu essa tese para construir a imagem de *São Sebastião*. Em sua composição, ele reviveu formas da arte clássica greco-romana, provenientes de um conhecimento de literatura e de mitologia, bem como do estudo das obras renascentistas da primeira metade do Quatrocentos. Desse modo, ele contribuiu para criar um estilo de pintura de temática religiosa que respondia às demandas da razão humana do Renascimento, em substituição às necessidades místicas do catolicismo medieval.

Bellini nasceu e faleceu em Veneza, cidade onde viveu a maior parte de sua vida. É considerado um dos pintores mais longevos da arte veneziana, cuja produção artística alcançou mais de meio século. Era filho natural do pintor Jacopo, e com o irmão Gentile, teve sua formação inicial no ateliê do pai, proprietário e mestre de um dos ateliês mais famosos dessa cidade no Quatrocentos.[33]

Ele foi o primeiro pintor a apresentar tendências artísticas diferentes em Veneza quando, no século XV, a cidade abriu suas portas para a arte renascentista, mesmo que ele tenha mantido em suas pinturas alguns símbolos do cristianismo representados pela arte bizantina. O seu espírito inovador e a proximidade com Mantegna, quando compartilharam tarefas de pinturas em conjunto, em Veneza ou em Pádua, despontaram a sua opção pelo estilo renascentista.[34]

Com Mantegna, Bellini aprendeu perspectiva, teoria da proporção humana, o uso da simetria e a construir seus quadros com o rigor das proporções da aritmética. Essas características sempre estiveram presentes em suas pinturas, cuja composição se caracteriza pela simetria, pela profundidade dos planos proporcionada pela perspectiva, pela linha firme do desenho, pela construção dos volumes de suas figuras e pelas paisagens proporcionadas pelo recurso da perspectiva aérea. A partir de 1460, ele assumiu sua autonomia como pintor. Continuou a trabalhar no ateliê do pai até a morte deste (1470), com quem dividiu trabalhos, e também com o irmão Gentile, mas a maioria de suas encomendas era individual.

São Sebastião (1487) é uma pintura de apresentação do santo e faz parte do retábulo *Pala di San Giobbe* ou *Madonna con il Bambino, Sei Santi e Angeli Musici.* Ele foi pintado para a igreja veneziana de *San Giobbe*, para a decoração do segundo altar, à direita, onde permaneceu até 1845. É uma obra monumental, tida como uma das mais importantes do período da maturidade do artista e revela uma estrutura compositiva desenvolvida e dominada por ele em representações de Madonas, um de seus temas preferidos.

É uma composição triangular ou piramidal, tendo a Virgem com o Menino como o vértice do triângulo, ou até mesmo o candelabro ao alto, no teto, e com as figuras dos seis Santos e os três Anjos Musicistas formando a sua base. Seu enquadramento é de três planos: o candelabro, a

Virgem, São Francisco e São João Batista e São Sebastião formam o primeiro plano; São Job, os Anjos Musicistas, São Domingos e São Ludovico formam o segundo plano, que é completado pelas pilastras, pelo trono da Virgem e pelo teto; a abside forma o terceiro plano, cuja profundidade é marcada por um vermelho misturado ao marrom, que contrasta com o colorido forte das vestes da Virgem. O dourado concede riqueza ao tema e contribui para aumentar a luminosidade da atmosfera solene que caracteriza o espaço, cuja luz adentra pelo lado direito.

A Virgem e os Santos é um tema de tradição bizantina e foi muito explorado pelos artistas renascentistas. Bellini expõe o seu conhecimento sobre essa iconografia ao dispor e destacar os elementos do cristianismo e as figuras humanas nos lugares apropriados, como se o retábulo fosse realmente um altar da Virgem – a abóbada de semicírculo que forma a parte superior da abside, os baixos-relevos do teto, dos pilares e dos capitéis; o candelabro com o ramo de folhagem; o trono encimado pela salva e a cruz. Ele se apropriou de elementos da escultura para a construção dessas imagens. A inovação é encontrada na pintura que sugere que a abside, na parte inferior, foi feita de mármore. A fileira dos cinco serafins dispostos na base da abóbada da abside é uma reminiscência da arte bizantina, tendo sido pintados como se fossem mosaicos incrustados na parede e fazem parte da tradição da pintura renascentista de Veneza.

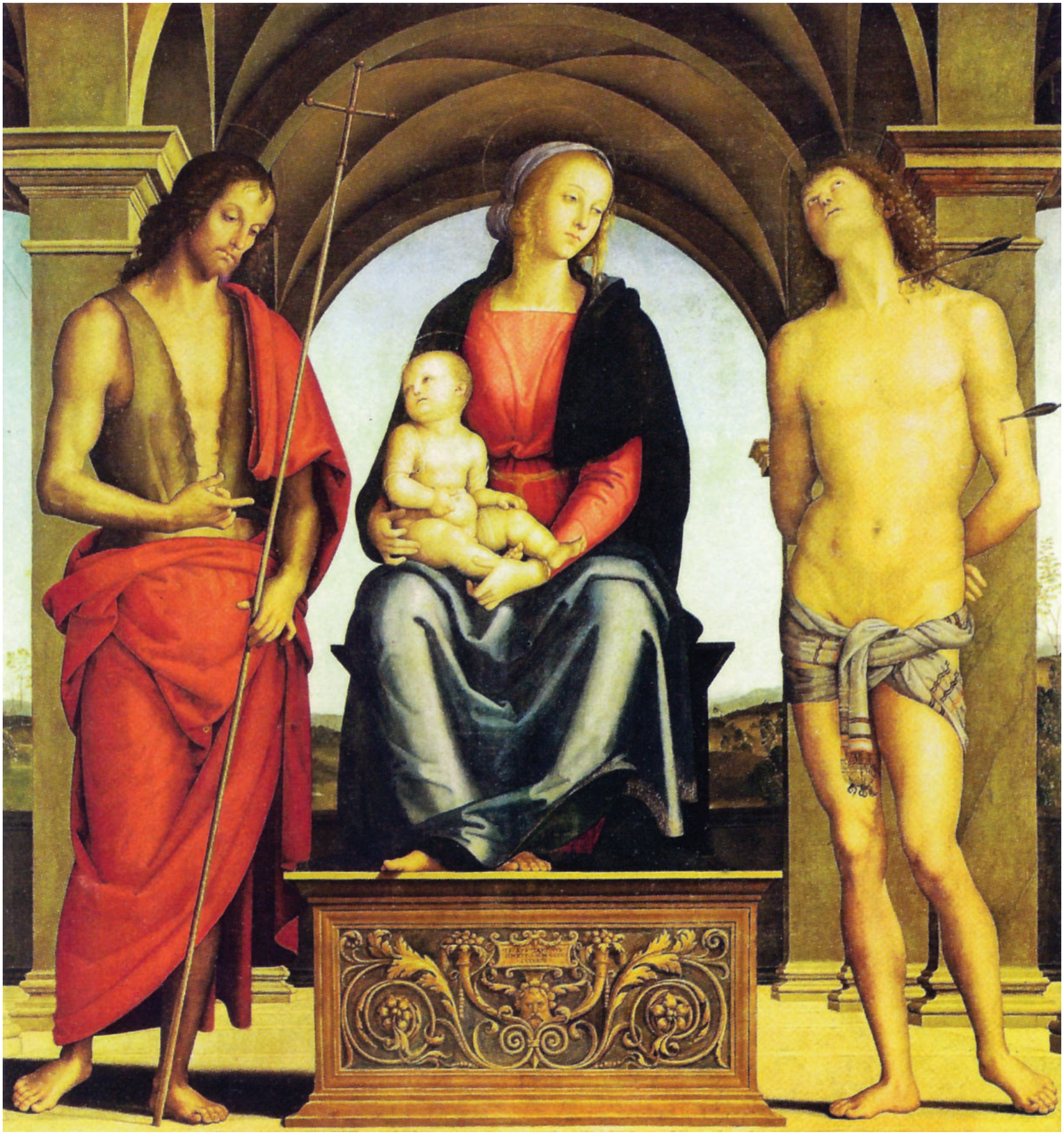
Quanto às figuras humanas, elas são identificadas pelas vestimentas ou pelos atributos que portam: a Virgem com as suas três cores tradicionais que simbolizam as virtudes cristãs e o Menino Jesus nos braços; os Anjos Musicistas na parte inferior e aos pés da Virgem; São Francisco com o seu hábito marrom e o cordão na cintura; São João Batista com as vestes do batismo; São Sebastião pelas flechas, a veste branca e as mãos amarradas nas costas; São Domingos com o seu hábito preto, cor das vestes de sua ordem religiosa e as Escrituras nas mãos; São Ludovico com as vestes de Papa, como guardião da Igreja. As vestes dos Anjos Musicistas acompanham o mesmo traçado do panejamento volumoso e sedoso da Virgem, proporcionado pelas dobras e luminosidade das veladuras.

São Sebastião se destaca dos demais santos. Apesar de estar no mesmo plano de São João Batista, ele parece estar mais à frente, em virtude da luminosidade que incide no seu corpo seminu e também pelo contraste da vestimenta preta de São Domingos, ao seu lado. O tratamento plástico do santo expõe a sua carnalidade, mas não aquela do sofrimento de seu martírio – a da sua serenidade por se apresentar, com outros santos, no altar junto a Virgem e o Menino Jesus. As pilastras que compõem as laterais do altar indicam que Bellini associou a morte do santo a um pilar do palácio imperial.

Bellini foi um pintor inovador ao fazer experiências e assimilar novas propostas para as suas pinturas, tanto quanto aos temas, às técnicas e aos materiais usados. No último quartel do século XV, a tinta a óleo, mais refinada, permitiu-lhe o uso de veladuras para imprimir mais luz e valorizar mais as manchas da pintura em relação ao desenho. Tratava-se de um tempo em que a cor usada na pintura era elemento essencial à apreensão do tema. No Renascimento, havia a crença de que a visão era o mais poderoso e exato de nossos sentidos e a pintura exercia a sua função didática de expor os assuntos religiosos de modo a sensibilizar a alma do espectador. Ao construir os temas religiosos com a máxima clareza, com o auxílio da cor, Bellini contribuiu para construir a autonomia da pintura renascentista da região de Veneza e difundir uma das funções didáticas da imagem religiosa.



104. Giovanni Bellini. *Pala di San Giobbe* ou *Madonna con il Bambino, Sei Santi e Angeli Musici*, 1487



105. Perugino. *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Sebastiano*, 1493

Pietro di Cristoforo Vannuci, ou Perugino, é de Città della Pieve, Perugia, região da Toscana. Foi aprendiz de Andrea Verrocchio, em Florença, na mesma época de Leonardo da Vinci e contribuiu para disseminar a pintura renascentista pela Úmbria, Urbino, Marche e Perugia. Semelhante aos colegas de sua época, ele pertenceu a uma geração de artistas bem-sucedidos que necessitava, em seu ateliê, de uma equipe de aprendizes para ajudá-los na execução das inúmeras encomendas que recebiam. Sua vida foi longa. Exerceu função pública na Toscana. Sua linguagem plástica expõe o seu estilo suave e gracioso, sem apelar para o sofrimento, atributo que transferiu para as figuras humanas de suas pinturas religiosas. No início de sua carreira, especializou-se na pintura de retratos, um estilo que agradava a nobreza do Quatrocentos.

Suas pinturas revelam o tratamento cuidadoso que tinha dos enquadramentos arquitetônicos proporcionados pelo conhecimento apurado da obras combinado com o *sfumato* de Leonardo.[35] Com esse pintor florentino, aprendeu o domínio dessa técnica, que contribuiu para conceder uma aparência angelical às suas figuras, com profundidade e sem perder o equilíbrio do desenho, conseguindo a integração do homem com a paisagem. Em suas pinturas, as figuras humanas são idealizadas, distribuídas com harmonia e transparecem serenidade,[36] com pouca evocação ao plano emocional.

O retábulo *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Sebastiano* (1493) é da última década do Quatrocentos. Nela, Perugino aplica os princípios da arte clássica renascentista do último quartel do século XV – composição simétrica e o uso correto da perspectiva e da proporção para o enquadramento das figuras, com a Virgem ao meio e os dois Santos dando equilíbrio à imagem, no primeiro plano. Ele refere-se ao tema iconográfico cristão conhecido como Sacra Conversação, cuja composição caracteriza-se pela Virgem ao trono com o Menino Jesus, rodeada de figuras de santos. Podem constar, entre eles, imagens de anjos e a do encomendador da pintura.[37]

O tema Sacra Conversação ou Sacra Conversa foi muito usado pelos pintores renascentistas em retábulos destinados a altares de igrejas. Usualmente, eles funcionavam como painel votivo de quem os encomendava.

O olhar de cada figura está voltado para pontos distintos da composição: a Virgem olha para o lado; o Menino Jesus, para São João Batista; este, para a sua mão; e São Sebastião, para o alto – o que mostra o quanto evoluiu a expressão facial das figuras representadas no tema Madona. Essa evolução da expressão facial da figuras sacras de Perugino deveu-se aos estudos de Leonardo, mas também à escola de Florença que deteve, durante o Quatrocentos, o maior número de ateliês de pintura de toda a Itália.

A composição que representa o altar está no segundo plano e tem a forma de arco do triunfo, com as tradicionais pilastras laterais que lhe dão sustentação. No terceiro plano, ao fundo, vê-se uma paisagem montanhosa e, mais adiante, o horizonte. O teto do altar tem a forma de abóbada de arestas, uma reminiscência da arte gótica.

O uso da luz é acentuado. O recurso do claro-escuro delineia os personagens e os torna serenos, imóveis, porém de uma elegância sublime. O carmim da pele das figuras humanas é um dos traços das pinturas de Perugino. Essa imagem traduz o seu estilo, tido como um artista sem grandes ousadias no tocante a novas experiências plásticas, à medida que ele não desenvolveu princípios inovadores para a pintura renascentista do final do Quatrocentos. Mas, nela, ele revela o seu domínio e uso dos princípios e das técnicas de pintura de sua época e conhecedor da iconografia dos temas que representava.

O adjetivo, o Velho, dado a Hans Holbein, foi para diferenciar de seu filho, também pintor, Hans Holbein, o Moço ou o Jovem (1497-1543). Holbein ensinou a sua arte aos filhos Hans e Ambrosius. Hans Holbein, o Moço sobrepujou a arte do pai e transformou-se em um dos mais importantes pintores da Alemanha durante o Alto Renascimento (século XVI).

Hans Holbein, o Velho, nasceu em Augsburgo (1465-1524), Baviera, onde desenvolveu a maior parte de sua atividade artística. Realizou trabalhos em Frankfurt, Ulm e Isenheim, cidade para onde se mudou em 1517. Problemas familiares e dificuldades econômicas o tornaram um pintor solitário na nova cidade que escolheu para viver, onde faleceu. Enquanto viveu em Augsburgo, além da pintura, ficou conhecido como entalhador e ilustrador de livros em toda região da Baviera. Essa preocupação com os detalhes e o acabamento esmerado de suas obras ele levou para a pintura.[38]

Holbein dedicou-se à pintura religiosa de retábulos. Foi fiel à iconografia dos temas. É considerado um pioneiro, no sul da Alemanha, na transformação da arte alemã do estilo gótico ao renascentista, o que desacelerou ao se transferir para Isenheim. Nessa cidade, continuou com as experiências das ideias renascentistas, mas associadas às heranças do gótico tardio. Também cultivou a pintura de retratos de personagens da sociedade burguesa centro-europeia. Nessa técnica, expôs o estilo naturalista assimilado da renascença, ao se preocupar com a expressão real do retratado, a fim de que a sua imagem fosse fiel àquela do dono.[39]

São poucos os dados biográficos de Holbein. Ele não deixou registros sobre a sua trajetória artística e muitas de suas obras se perderam. Desse modo, não se tem notícia sobre a sua formação artística, com quem estudou e quem foram os seus colegas e artistas contemporâneos. Por ele ser de Augsburgo, à época cidade imperial e romântica e centro financeiro da Germânia, que, por sua posição geográfica, mantinha relações comerciais com Veneza, é provável que, além do gótico tardio, ele tenha feito incursões pelo estilo flamengo e renascentista italiano. Veneza exportava artistas para a Europa Central, em virtude do intercâmbio comercial, e pintores venezianos recebiam encomendas de burgueses germânicos que enriqueciam com o comércio.

Apropriar-se de cânones da pintura renascentista era um processo demorado e requeria um estudo sistematizado, inclusive com mestres versados nos princípios e regras da arte clássica greco-romana. Não foi o caso de Holbein, que não saiu de Augsburgo para estudar fora da Baviera. Quando o fez, foi para realizar encomendas de trabalhos fora de sua cidade natal, mas na própria Germânia. Se for considerado que o florescimento cultural de Augsburgo era diferente daquele de Veneza e Florença no final do Quatrocentos e que o pintor tinha de atender aos desejos dos seus comitentes, Holbein foi à procura da criação do seu próprio estilo, dadas as circunstâncias e as condições que estavam disponíveis para ele em sua época.

O retábulo do *Martírio de São Sebastião* (1515-1517) é uma pintura ostensiva do santo. A sua composição é convencional e tem características das artes renascentista, gótica e românica. Quanto à arte renascentista, o enquadramento segue o esquema simétrico. O primeiro plano tem o traçado triangular, com o santo no vértice superior e os dois arqueiros na base. Apesar de o santo estar mais afastado, a luminosidade de seu corpo, em contraste com o manto vermelho e o marrom da árvore, faz com que a sua figura avance e se projete para o mesmo plano dos arqueiros.

O mesmo número de figuras agrupadas no segundo plano – três em cada lado do santo – e a disposição central da árvore complementam o equilíbrio da composição definida pela simetria. A localização horizontal das figuras e os dois edifícios desenhados, um de cada lado, que se distribuem na mesma direção, acompanham o traçado simétrico. A mesma disposição do traçado e arranjo se observa no casario, pintado no terceiro plano.



106. Hans Holbein, o Velho. *Martírio de São Sebastião*, 1515-1517

A pintura, com suas cores fortes e saturadas, mostra o contraste obtido com o manto vermelho pendurado à arvore, atrás do corpo do santo, o branco de sua veste e a vestimenta do arqueiro de costas, em amarelo, cuja luminosidade, torna o quadro claro. Combinado com a tonalidade quente do vermelho próximo ao marrom, realça as figuras e empresta realismo à cena. As formas dos dois arqueiros, um ajoelhado e o outro de costas, e as cores de suas vestimentas mostram pinceladas seguras e bem acabadas.

Com sobreposição das figuras dispostas em profundidade, o retábulo revela a adoção do princípio de proporcionalidade, mesmo sem o rigor da aplicação das regras da perspectiva geométrica, que também se observa no desenho dos edifícios que compõem o cenário da cidade, pintado de acordo com o princípio do naturalismo do século XV. A paisagem ao fundo, com as montanhas no horizonte de cor azulada, revela o domínio correto do uso da perspectiva aérea.

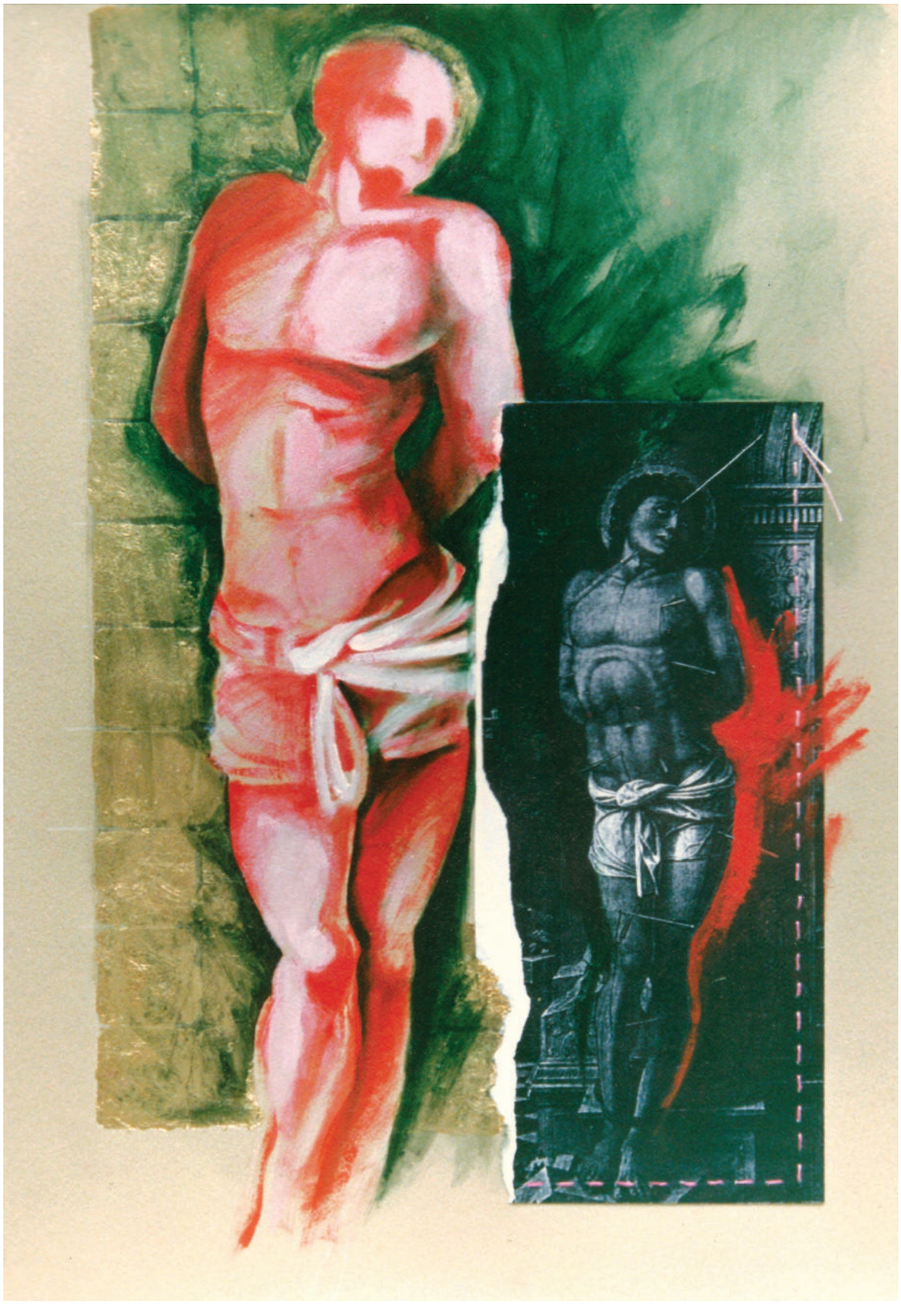
O desenho dos edifícios laterais e o cenário do casario da cidade expõem os traçados da arquitetura românica. Se for considerado que Augsburgo foi uma cidade de tradição românica e o retábulo fez parte do painel central de um tríptico da capela de São Sebastião, da Igreja do Santíssimo Salvador[40] dessa cidade, é normal que o artista tenha querido homenagear a igreja com cenas de sua cidade e não de um cenário idealizado.

Holbein pintou, na segunda década do século XVI, uma lenda do final do século III, porém dentro do espírito do naturalismo do Quatrocentos. As figuras à esquerda e à direita, representações dos arqueiros mauritanos, são tipos comuns que ele tinha experiência em desenhar, como pintor de retratos. O arqueiro ajoelhado, às voltas com o arco, em tons de branco e azul, atinge o olhar do observador e compete com a imagem do santo, também singular em sua composição.

As pinturas de *Sebastianus* como Santo e Mártir, representação contemporânea de São Sebastião, envolvem a descrição e a análise de pinturas de Attilio a partir de apropriação das formas e dos símbolos de retábulos renascentistas de Mantegna, Bellini, Perugino, Hans Holbein, o Velho, e de uma pintura de Glauco Rodrigues. São obras de arte feitas em uma época em que a pintura de cavalete ainda cumpre a função de objeto decorativo de espaço privado, como obra artística a ser apreciada pelo seu valor estético e cultural. Elas permitem o trânsito simultâneo de ornamentação do espaço privado para o espaço sagrado como objeto artístico devocional. Se, na atualidade, elas evocam releituras de cenas do martírio idealizadas pelos pintores renascentistas, nada as impedem de exercer funções semelhantes aos retábulos ao quais os símbolos e as suas formas plásticas são associadas. Se, no espaço privado, elas se denominam *Sebastianus*, no espaço religioso, elas podem ser objeto de devoção e de ornamentação e se chamar São Sebastião.

Na atualidade, como imagem-objeto de temática religiosa, múltiplas são as funções de uma pintura como *Sebastianus*, ao se considerar que o objeto é a tela e a sua materialidade (pigmentos, folha de ouro, objetos agregados) e o poder que a ele adere suas propriedades estéticas e a fama do artista. A imagem é o que ela representa – o santo mártir. Como representação de crenças e valores do cristianismo, a sua imagem se inscreve no imaginário representacional de determinada sociedade e permite que as suas funções se misturem com os usos definidos pelos seus proprietários. Em *Sebastianus*, o santo mártir pode ser encontrado como objeto de ornamentação e devoção de espaço privado (residências, galerias), em espaços civis (escola, centro cultural, empresa de comunicação), espaço público (acervo de museu público). Pode, ainda, tornar-se suporte de uma projeção afetiva, de algum tipo de apego relacionado com a sua origem e a sua história.[41]

Ad Post Mantegna



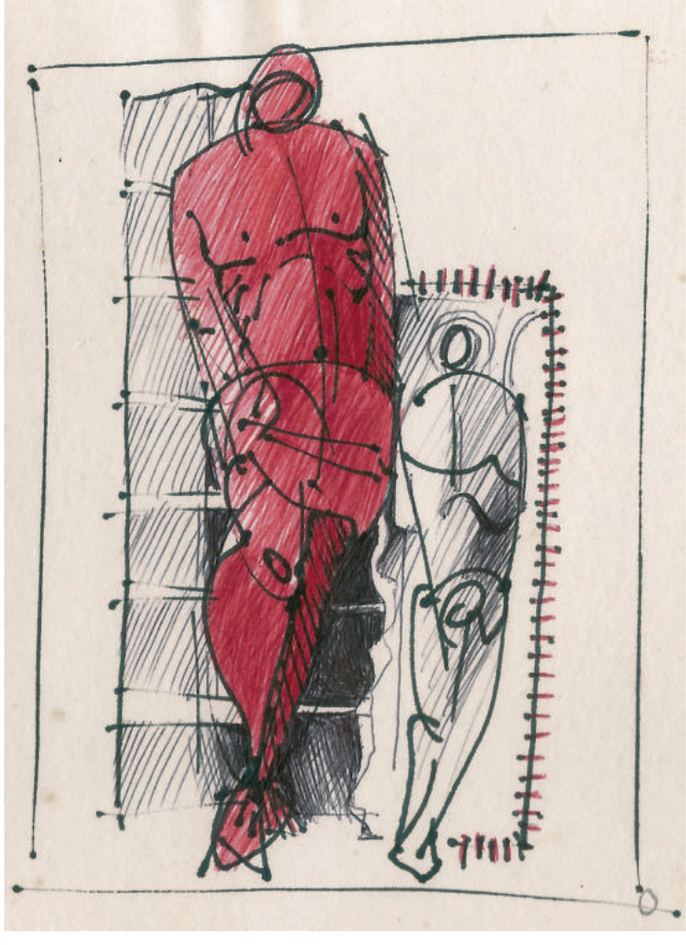
107. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (1), 1990

A seção ou a proporção áurea é o ponto de intersecção do resultado da divisão da altura e da largura da tela ou espaço do quadrado, respectivamente, por 1,618. Com o resultado, são traçadas linhas horizontal e vertical que formam outro quadrado. Na intersecção dessas linhas, o pintor dispõe a figura principal da cena.

As quatro pinturas de *Sebastianus Ad Post Mantegna* são apropriações da forma plástica e dos símbolos do martírio do retábulo de São Sebastião do pintor renascentista. A primeira pintura (1, 1990) tem a reprodução da imagem do santo de Mantegna, fotocopiada, colada e costurada em linha branca e ocupa, aproximadamente, um terço do lado direito da obra. Do lado esquerdo, ela foi rasgada. Na segunda (2,1991), a imagem é pintada. Elas têm a função de servir de inspiração para a forma plástica do jovem, que ocupa três quartos do espaço esquerdo e superior da pintura, incluindo a folha de ouro e a ambientação destinada à sua sustentação e supremacia em relação à imagem na qual foi inspirada. Na definição do espaço dessas imagens, o artista usou a proporção áurea para estabelecer as relações existentes entre elas, que é a transferência a uma imagem de outra preexistente.[42]

Há proporcionalidade na altura e na largura das duas imagens. A composição da altura de *Sebastianus* segue o modelo clássico de traçado da figura humana definido pela medida de oito cabeças,[43] princípio fundamentado no modelo de proporções humanas criado por Policleto para o cânone da arte grega. Posteriormente, esse princípio foi adaptado por Vitrúvio na Antiguidade Clássica Romana. No Renascimento, ele foi aperfeiçoado pelos artistas do Quatrocentos e Quinhentos.[44]

A medida de oito cabeças é considerada a proporção ideal para definir a altura da figura humana masculina e foi calculada por Leonardo da Vinci.



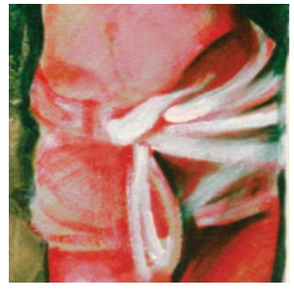
108. *Estudo de Sebastianus Definido Pela Medida de Oito Cabeças*, 1990

Entretanto, apesar de sua composição resguardar esse cânone da arte clássica renascentista, as suas linhas diagonais, curvas e contracurvas são reminiscências do Barroco. Elas permitem movimento e equilíbrio ao jovem, mesmo que ele tenha as mãos estendidas para trás, sobre o quadril, como se estivessem atadas, à semelhança do santo renascentista. As duas figuras, em cada pintura, estão de frente, com o quadril e a cabeça levemente inclinados para o lado direito, enquanto o tronco forma uma linha côncava do lado esquerdo, que prossegue até o ombro. Elas têm, ainda, uma linha sinuosa descendente, que tem início na base da cabeça, acompanha a coluna vertebral, passa pelo púbis e prossegue até o tornozelo. Essa linha é essencial para a definição dos pesos visuais, próprios de cada imagem.

Outra característica comum do traçado de *Sebastianus* é o delineamento de suas pernas com o artifício do *contrapposto*.[45] O peso do corpo do jovem se distribui de forma que uma perna se apoie na outra, imprimindo equilíbrio à sua configuração. Esse artifício e o traçado da linha sinuosa descendente o tornam longilíneo, solene, com formas harmoniosas. À medida que essas formas se associam às linhas diagonais, imprimem-lhes movimento, dinamismo. Essa disposição faz com que o santo se movimente para o alto, como se estivesse ascendendo, diferentemente daquele de Mantegna, que tem os tornozelos amarrados a uma coluna e os pés apoiados no chão.

As figurações dos detalhes de *Sebastianus* são indefinidas – eles não têm pés e orelha esquerda; na primeira imagem, os olhos, nariz e a boca são apenas sugeridos e, na segunda, eles são ocultados pela tinta. Essa ausência de nitidez de detalhes é uma característica da arte do século XVII, introduzida pelo Barroco e acolhida por artistas e seus estilos nos séculos posteriores, até alcançar as vanguardas do Modernismo.[46]

Attilio utiliza o recurso da cor como meio de expressão, próprio da pintura moderna, cujo estilo de composição considera o espaço pictórico aberto, formado por massas que dão volume à figura, que, por sua vez, se caracteriza por manchas e cujos elementos visuais predominantes são a luz e a cor. Ele modela, desenha com os pincéis, mistura cores diferentes para estabelecer os planos sombreados, as massas, os volumes, como também para formar os claros. A cor vermelha predomina nas duas imagens do corpo de *Sebastianus*. Ela faz com que a figura avance, como se estivesse saltando do fundo.



Na primeira pintura, para realçar a forma onde incide a luz, predominam os tons claros de rosa e manchas vermelhas. A luz é projetada no lado direito, somente sobre a figura do jovem. A veste que cobre o seu quadril recebeu cor branca, que se mistura ao vermelho e verde. Os volumes sombreados dos braços, da parte interna do púbis, quadril, coxas e lateral do peito direito são formados por leves pinceladas de marrom misturado ao vermelho e verde. As pinceladas de marrom que formam as manchas escuras sob o peito direito e parte encoberta do púbis e antebraços permitem que esses pontos recuem. Esses jogos de cores constroem massas volumosas, cuja vibração concorre para a dramaticidade do martírio do jovem. O fundo da pintura do lado esquerdo recebeu a aplicação da folha de ouro, cor que se repete na forma circular da auréola da cabeça. No fundo, o dourado tem leves incisões de tintas marrom e verde, na forma de quadrados, que se deslocam das manchas que contornam a figura para as laterais do lado esquerdo da pintura. O tratamento dessas incisões sugere a representação de uma parede de pedra.



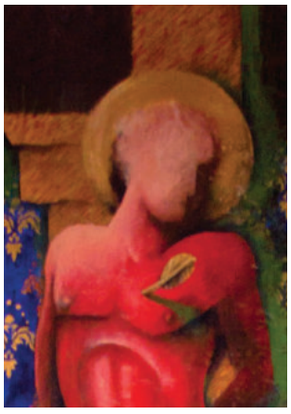
109. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (2), 1991



110. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (3), 1991

O fundo onde o jovem se apoia tem contorno castanho-esverdeado, resultado da mistura do marrom, dourado e verde, como se fosse a projeção de sua sombra. Ela é parte da composição percebida como se fossem as suas costas, cuja profundidade foi conseguida pela oposição da luz e sombra do claro-escuro. O lado direito recebeu tinta acrílica verde; suas pinceladas sugerem ramos de um arbusto, onde o corpo de *Sebastianus* teria sido amarrado. A luminosidade das cores, acrescida dos tons esverdeados, sugere que era dia claro quando ocorreu o martírio.

Na segunda pintura, os tons escuros que formam o fundo da tela e o tom cinzento do santo de Mantegna lembram que já é noite. Por outro lado, o vermelho da figura do jovem contrasta com o cinza do santo que o inspirou. É como se o artista quisesse mostrar a distância temporal de cinco séculos e meio entre os dois martírios, como também o estado de ânimo do jovem ao ser martirizado. Enquanto os tons vermelhos de *Sebastianus* confirmariam o seu amor por uma causa, à *Paixão*, ao sofrimento, o cinza, misturado ao preto da imagem do santo de Mantegna, lembra a sua condenação, o desânimo, o desconsolo, o luto, o silêncio eterno, a perda definitiva de sua vida terrena.[47] Essa perda, entretanto, seria compensada pelos elementos de sacralidade – a auréola dourada ao redor da cabeça e o dourado do fundo da parede, à esquerda, símbolos da luz divina e do sagrado.



Na terceira pintura (3, 1991), *Sebastianus*, à semelhança do retábulo de Mantegna, revive a lenda do martírio no palácio imperial romano, com os braços amarrados à coluna. Ele se apresenta como santo, no degrau do átrio, que se assemelha ao degrau de altar de uma igreja. Essa pintura contém todos os símbolos que descreve a iconografia criada pelos pintores renascentistas – a coluna, a flecha, a veste branca, a auréola, acrescida da parede e parte do piso ornamentado com flor-de-lis e do degrau onde se assenta a coluna.

A composição é simétrica, com pesos visuais distribuídos de maneira equitativa em suas laterais ao redor da imagem do santo, ao centro. A forma humana segue os cânones antropométricos da arte renascentista, traçada a partir da medida de oito cabeças e na estética greco-romana, que se fundamenta na harmonia das partes da obra em si e com o todo.

Semelhante as duas pinturas anteriores, o seu corpo é vermelho, com a luz vindo do alto, iluminando o espaço do ambiente devocional de sua imagem. A luz incide em sua auréola dourada e se espalha pelo ambiente que o circunda. A coluna, em ocre-claro, em hachuras marmoreadas, faz contraste entre o seu corpo, o degrau que a sustenta e a parede ao fundo. Ela simboliza a árvore da vida: a base indica a raiz; o fuste, o tronco, com conotação sexual de falo ereto; o capitel, a folhagem. A sua verticalidade aplica-se à coluna vertebral, ao edifício que ela sustenta e a tudo que o corpo humano significa. Para a arte cristã, ela significa as relações entre o céu e a terra; manifesta o poder de Deus no homem sob a influência divina, a passagem do mundo terreno para o celestial, do humano para o divino e a ligação entre a terra e o céu.[48] Como mártir, *Sebastianus* ascendeu aos Céus amarrado à coluna, forma simbólica de associar o seu martírio ao sofrimento de Cristo.

A flecha representa a morte súbita, fulminante; dourada, ela reflete a luz celeste e é um elemento de sacralidade da pintura. Para o cristianismo, ela lembra o martírio, o sofrimento, como os cravos da cruz. Como a coluna, ela representa o intercâmbio entre o céu e a terra; a ascensão do santo ao Céu. O sofrimento que acomete o mártir ao ser flechado permite que ele sinta o êxtase que o

envolve no momento de sua libertação. *Sebastianus* se livrou das condições terrestres de perseguição e a dor de seu sofrimento se transformou em sentimento de êxtase quando ascendeu ao Céu.

A veste vela e desvela o corpo que a envolve. Em *Sebastianus*, ela representa a Paixão e se assemelha à imagem de Cristo por ocasião da Crucificação – uma túnica branca envolvida e amarrada no quadril, deixando o santo seminu. Se, em São Sebastião, ela deixa à mostra as chagas provocadas pelas perfurações das flechas e lembra aos fiéis o seu sofrimento e o seu martírio; no jovem ela o traz revisitado como um mártir do final do século XX, com o seu corpo retorcido, de onde emana dor, sofrimento e perpassa a ideia de flagelo e vida contemplativa.

A imagem mostra que o jovem, como representação do santo mártir, goza do privilégio de participar da glória da ressurreição, visto que o branco significa o início e o término da vida, a relação da matéria (corpo) com o espírito (alma). O início dá-se com o seu batismo como cristão e o término com a glória da vida eterna prometida àqueles que permaneceram fiéis aos preceitos do cristianismo.[49]

O branco é a cor da morte e do luto, da mortalha dos perseguidos, dos crucificados. É também a cor da pureza, cor iniciadora dos ritos de passagem, na medida em que a vida se alterna com a morte e esta é um movimento transitório da união do visível (matéria) com o invisível (alma).

O tecido azul do fundo, que reveste a parede, faz com que a imagem do santo fique em primeiro plano. As cores frias afastam as imagens para o plano de fundo e as quentes as projetam para frente. Se, no Renascimento, os planos eram conseguidos com o artifício da perspectiva geométrica, a arte moderna resolveu o impasse com o uso das cores para mostrar nada além que o que o espectador observa é uma pintura, cuja figuração com frente e fundo se distribui em um espaço bidimensional, que é a tela.

O tecido ornamentado com flor-de-lis vermelha e ocre representa as armas do rei de França. Ele é tido como exemplo perfeito de estampado medieval e é um atributo de soberania. É um tecido adensado e valorizado, se comparado com o liso. As vestimentas estampadas revelam atributos solene, majestoso e eram usadas nos mantos de sagração.[50] Sua presença na pintura de *Sebastianus* lembra a origem nobre do militar francês que se tornou santo.

Sebastianus Ad Post Mantegna (4, 2010) tem a forma, a nudez e a luminosidade do santo do pintor renascentista. Mesmo sem as flechas que identificam o seu martírio, de seu corpo coberto pela veste afloram sentimentos de dor e sofrimento, que revelam o êxtase da paixão. Como releitura da lenda da morte do santo mártir no átrio do palácio imperial romano cinco séculos e meio depois, sua figura se liga a esse período pelos retângulos horizontais que formam o seu fundo – à semelhança de paredes, pisos e tetos das construções romanas, ornamentadas por mosaicos feitos de pedras coloridas justapostas de mármore.

É uma pintura de cores quentes predominada pelo dourado do corpo, cabelos e auréola do santo. O sépia da parede, também presente nos mosaicos e nos lírios estilizados, junto com os marrom-avermelhados que contornam os retângulos, servem de fundo e se harmonizam com a imagem do santo. Suavizada pelo branco dos lírios e vários tons de verde das guirlandas, essa paleta de cores ratifica a simbologia das imagens cristãs: o branco da Virgem, o verde da esperança, da vida e da perseverança. A semelhança de sua composição com a pintura de São Sebastião de Mantegna (1459) e a auréola dourada sobre a cabeça do jovem mártir compõem o lado santo da imagem.



111. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (4), 2010

Ad Post Bellini

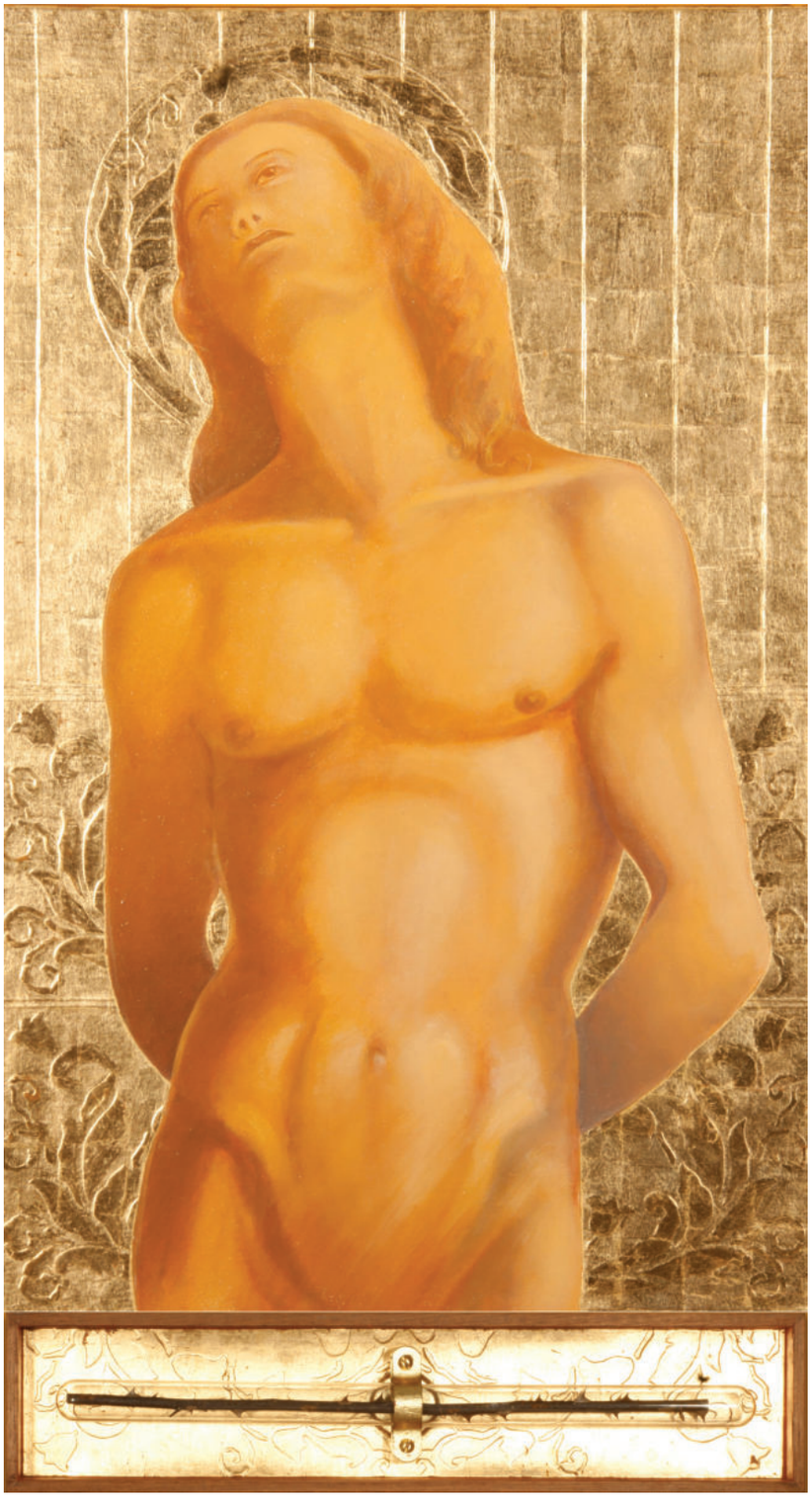
Sebastianus Ad Post Bellini (1, 2010) mantém a forma da figura do santo mártir do pintor veneziano. Seu porte imponente, apolíneo, majestoso, de característica monumental, apoia-se em um piso quadriculado em tons de azul, que se liga à parede ao fundo, também azul-acinzentado. No meio desse espaço, há uma pintura retangular em sentido vertical em forma de painel, recurso que o artista usou para representar elementos da pintura renascentista de Bellini – o altar, a Madona, o Menino Jesus e o Anjo Musicista.

Sebastianus, de pele clara, cabelos e flechas douradas, atrai para si o olhar do espectador. A luminosidade de sua figura remete à santidade e é o símbolo de Cristo ressuscitado, enquanto os azuis que complementam a pintura e colorem a sua veste simbolizam a cor da Virgem, o paraíso celeste, o lugar da morada das divindades. O traçado quadriculado que forma o piso, que também dá suporte ao painel e se esvai para o fundo, promove a ilusão de que a figura do jovem é de tamanho normal, recurso obtido pelo artista ao usar a técnica de *trompe-l'oeil*.

O traçado quadriculado distribuído nos desenhos em tons de azul do piso e do painel também resgata a técnica de pintura em azulejos, de origem portuguesa, presente nos painéis que ornamentam frontispícios, altares, sacristias, átrios, claustros de conventos e igrejas construídas no Brasil, nos séculos XVII e XVIII, na Bahia, Paraíba, Pernambuco e Rio de Janeiro.[51] Neste caso, em especial, ele faz uma alusão à aproximação e paixão do artista pelo barroco mineiro e pelos painéis de "azulejos fingidos" pintados sobre madeira, presentes em suas igrejas.



112. *Sebastianus Ad Post Bellini* (1), 2010



113. *Sebastianus Ad Post Perugino* (1), 2010

Ad Post Perugino

Sebastianus Ad Post Perugino (1, 2010) exibe a forma da imagem do santo mártir do pintor renascentista até a altura do púbis. A parte inferior de seu corpo, a coluna, as flechas, a veste e o cenário do altar com a Virgem, o Menino Jesus e São João Batista da pintura renascentista que lhe deu origem não foram contemplados nessa versão de São Sebastião. Reconhece-se que *Sebastianus* representa o santo mártir pelo seu porte jovial, apolíneo, elegante, pela posição de seus antebraços e mãos atrás do quadril e a auréola com motivos florais que envolve a sua cabeça e que o aproxima da imagem de Adonis, o deus grego da beleza. Mesmo que a nudez de seu corpo tenha nuanças do bege, sua imagem se destaca ao ser recortada pelo fundo dourado obtido pela aplicação de folha de ouro, como se fosse parte de altar encontrado nos primeiros retábulos das igrejas latinas.

A pintura pode ser considerada como oferenda de um devoto ao santo mártir, em pagamento a uma promessa, a uma graça obtida. A caixa retangular de madeira pintada de vermelho e revestida de folha de ouro com o mesmo motivo floral renascentista que ornamenta o fundo e compõe a auréola funciona como relicário. Ele cobre o seu sexo e guarda o objeto ofertado – uma ampola de cristal transparente que contém um galho com espinho, que reforça a ligação entre o santo e Cristo.

O dourado que contorna a sua imagem tem origem na arte bizantina e significa a luz de Deus; o vermelho que reflete na folha de ouro é simultaneamente sangue e paixão, enquanto o espinho é um dos símbolos do sofrimento de Cristo durante a Crucificação. Mas é a luz do cristal com sua transparência e brilho que transporta a matéria (o corpo do santo), eleva-o ao mundo das divindades e o aproxima de Deus.



114. *Sebastianus Ad Post Holbein* (1), 2010

Ad Post Hans Holbein

A forma da figura humana de *Sebastianus Ad Post Holbein* (1, 2010) é fiel ao retábulo do pintor alemão, que representou o martírio do santo amarrado à arvore. Apesar de estar vestido apenas com a túnica que cobre o seu quadril, seu erotismo é velado e de seu corpo e expressão facial emanam sentimentos de dor, sofrimento e submissão – o seu braço erguido significa renúncia, abandono e revela a sua passividade, entregue ao furor dos arqueiros mauritanos. Nessa releitura de Holbein, o Velho, predominam tons de vermelho no fundo, nos três corações e no manto, que contrastam com o rosa-sépia da pele de *Sebastianus*. Cor da paixão, do amor, da vida, ele simboliza o sangue do sacrifício dos mártires e de Cristo. Misturado ao marrom, dá forma à árvore e ao terreno que serve de apoio para a cena do martírio do santo e compõe a lenda de sua morte na colina.

A árvore é o símbolo da vida, em perpétua evolução e ascensão para o céu. Ela evoca os significados de verticalidade e as relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Amarrado à árvore, *Sebastianus* ascendeu aos Céus, forma simbólica de associar o seu martírio ao sofrimento de Cristo. A flecha representa a morte súbita, fulminante. Dourada, ela conduz a luz e o liberta do sofrimento e da dor, das condições terrenas de perseguição.

O coração – símbolo da paixão, em número de três e em sentido vertical – associa-se à Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo – enquanto a túnica, em tons de cinza e branco, mostra o desconsolo, o desânimo e a submissão que o acometeu durante a agonia de seu martírio. Ao localizar, no mesmo sentido horizontal e ao meio, a flecha e o coração de *Sebastianus*, o artista estabelece, ao alto, a ligação do jovem com o coração do verdadeiro santo mártir e, abaixo, com aquele de Hans Holbein, o Velho, que, por meio da representação do martírio de São Sebastião, relembra o passado glorioso de guerreiro e cristão do santo.

Ad Post Glauco Rodrigues



115. *De la Frontera Entre Cielo y Mar*, 2009

De la Frontera Entre Cielo y Mar (2009) é uma pintura de apresentação de *Sebastianus* santo à semelhança de Cristo em Majestade, com todo o seu poder e glória. Em sua composição o artista recupera a forma humana, as três flechas douradas e a veste branca da imagem de São Sebastião, que tantas vezes inspirou Glauco Rodrigues em suas pinturas do santo mártir.

Fiel ao título, a pintura estabelece um paralelo entre o céu e o mar. O céu, representado pela auréola do santo e pelo tecido branco à esquerda que se estende do alto e destaca, no primeiro plano, a figura serena e majestosa de *Sebastianus*. Como se fosse uma cortina que adorna o altar, o tecido é suporte para o coração, símbolo do sacrifício e paixão, elemento que qualifica o santo mártir e o separa dos outros elementos decorativos da pintura e que também se repetem em outras pinturas de Attilio e nas de Glauco Rodrigues – as bananas dispostas em um prato, as duas peras e o vaso com flores. O mar é uma metáfora, uma forma de lembrar que os dois pintores nasceram no interior, mas elegeram cidades à beira-mar para as suas moradias – Attilio, Vitória, e Glauco, o Rio de Janeiro. Tanto *Sebastianus* como as pinturas de São Sebastião de Glauco homenageiam o santo de devoção dos dois artistas, relíquias de um tempo que marcou as suas infâncias e adolescências. Os tons terrosos do lado direito e ao fundo demarcam a fronteira entre o céu e a terra e atentam para o simbolismo que os mártires também transitaram no espaço terrestre.

Embora os objetos decorativos da pintura pertençam à natureza-morta, eles têm significados inerentes à arte sacra. As três flechas, as três bananas e as três frutas em forma de volutas do

vaso com antúrios remetem à Trindade, como ainda aos três desejos, às três batidas na madeira. O branco do prato, em diagonal com a auréola branca do santo, forma o número dois, que se repete nos corações e nas peras. O branco da santidade se junta ao dois da união, da cooperação, da solidariedade, mas também, como no caso das peras, à oferenda que cada artista faz ao santo mártir. O coração, vermelho, sobrepõe-se ao amarelo, uma forma de distinguir que a flecha que o atravessou foi letal, mas sempre será lembrada como o signo de seu martírio, de sua paixão, enquanto o amarelo, em substituição ao dourado, é a fonte da luz eterna de sua santidade.

Sébastien (2009), com denominação em francês, é um retorno às origens da terra natal do santo. A auréola dourada envolve a sua cabeça e confirma a sua natureza divina. As três flechas constituem o seu símbolo heráldico e o emblema dos brasões de quem em sua passagem terrena foi nobre e militar.

Sua silhueta nada deve às pinturas renascentistas italianas de São Sebastião do final do século XVI – um jovem apolíneo, viril e de semblante lânguido, que traduz a ambiguidade de sua figura: um ser crivado por flechas que exibe sua forma física exuberante, sem demonstrar o sofrimento provocado pela impossibilidade de se defender, visto que suas mãos estão atadas atrás do quadril. Com a cabeça voltada para o lado direito, seu olhar desconsolado se dirige para os elementos de natureza-morta que ornamentam o cenário de seu martírio. O quadrado



116. *Sébastien*, 2009

com motivos florais (a tampa de uma mesa, ou parte de um altar) deixa escorregar o prato com as romãs. Um protesto de algum devoto pela impossibilidade de ninguém acolher o santo em seu sofrimento, que a técnica do escorço se propõe a mostrar ao espectador? Ou o tremor provocado pela angústia de seu sofrimento, que abalou as estruturas do palácio romano?

Seus restos mortais estão no interior do solo francês, mas a simbologia da romã é universal, tal qual a sua imagem é venerada até onde a influência do cristianismo alcança. Símbolo da abundância, da fecundidade, as sementes da romã emanam desejos sexuais, mas ainda prosperidade e imortalidade. Ela é acolhida como símbolo pela Igreja Católica, por ser uma fruta com grande quantidade de sementes, e cada uma pode representar os lugares mais longínquos onde a fé cristã pode fincar suas raízes. Em número de duas, ela representa o elo entre a terra e o céu. O vermelho de sua casca e aquele das sementes, que ainda permanecem intactas, apontam para a impossibilidade da paixão terrena de *Sébastien* ter se realizado. Mas o branco da travessa, em diagonal à sua veste branca, mostra que, em compensação, ele foi envolvido pela pureza, ressurreição e vida divina. As romãs podem até escorregar e cair ao chão e o prato se partir, mas o branco de sua veste, cor do batismo, de sua canonização como santo, associado às cores terrosas misturadas ao vermelho, indica as suas moradas permanentes – o seu túmulo oficial, as suas imagens nas igrejas – mas também ornamenta espaços públicos e particulares, os mais diversos possíveis que os seus admiradores possam lhe reservar.



São Sebastião Hedonista (1983), de Glauco Rodrigues, é fiel à iconografia do santo amarrado à árvore. Apesar do adjetivo *hedonista*, a lágrima que escorre do seu olho direito mostra o seu estado de sofrimento. Sua composição se caracteriza pela ocupação do espaço bidimensional da tela, cujos planos são definidos pelas cores, que dão forma à imagem do santo à frente e a árvore ao fundo. O vermelho, cor da veste e parte do fundo da tela, contrasta com o tom róseo de sua pele. Ele funciona como mensagem do sangue derramado em nome do amor e do sacrifício que acompanham as pinturas representativas dos mártires. O marrom misturado ao preto é a forma da árvore e tem a função de fazer com que a figura do santo avance, na medida em que auxilia na definição do contorno de seu corpo. As três flechas douradas representam o lado sagrado que o artista impingiu à sua figura, mista de sofrimento, paixão e êxtase. Em número de três, portadoras de luz, evocação da ressurreição de Cristo, elas constituem o emblema heráldico do santo e simbolizam a sua origem de nobre e militar.

Tela pintada em 1983, época de abertura política e pós-eleições gerais de 1982, pode parecer estranho que uma pintura do santo com o título *hedonista* receba lágrima em um de seus olhos. No entanto, ela funciona como revelação do estado de alma do artista. À época, reconhecido como um dos pintores mais importantes de sua geração, de repente ele perde para sempre a sua mulher, aquela que foi a sua companheira e incentivadora, arrebatada de seu convívio pela morte. Nessa época, a sua produção artística diminuiu e ele se permitiu dar vazão ao seu luto, às perdas e à dor.

Com *São Sebastião Hedonista*, ele revela os seus sentimentos, faz um tributo à sua cidade de origem e à metrópole que escolheu para viver e a sua opção pelo modernismo. Os signos do martírio e a forma da figura do santo foram inspirados na imagem de Bagé. A veste vermelha é da mesma cor daquela da imagem do santo padroeiro do Rio de Janeiro e a pintura, recoberta de cores



117. Glauco Rodrigues. *São Sebastião Hedonista*, 1983. Acrílica sobre tela colada em madeira, 130 x 97cm. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes/IPHAN/MinC, Rio de Janeiro (reprodução com permissão do Museu Nacional de Belas-Artes/IPHAN/MinC, Rio de Janeiro)

que, combinadas numa dada ordem, formam os planos de frente e fundo. Ela pode ser considerada a síntese de seu passado e presente juntos - de homem, que encontrou no santo padroeiro de suas duas cidades a imagem de santo protetor, mas também o mito, representado pelo artista em diversas pinturas, em sua linguagem metafórica.

Glauco Rodrigues, artista gaúcho da Bagé, em 1959, elegeu a cidade do Rio de Janeiro como sua moradia. Ele fez diversas pinturas de São Sebastião, ao mesmo tempo padroeiro de Bagé e do Rio de Janeiro. Com os atributos da imagem do santo de Bagé, suas pinturas apresentam fragmentos de cenas de escolas de samba, carnaval, blocos de rua, praias, banhistas; enfim, imagens humoradas, irônicas, permeadas de clichês do cotidiano da metrópole. São pinturas que representam o santo ora sozinho, ora compondo cenas que revelam símbolos, usos e costumes cariocas associados a cenas de momentos políticos do Brasil. Essas imagens do santo revelam o estado de alma do artista e da cidade que escolheu para viver.[52] Entre elas, Attilio preferiu *São Sebastião Hedonista*, da qual retirou símbolos e a forma plástica para a narrativa de *Sebastianus* como homem e mito.

Glauco Rodrigues é considerado um artista plástico e pintor completo. Em quase seis décadas dedicadas à arte (1945-2004), ele transitou do desenho (lápis, nanquim, aguada, guaches) para a gravura de materiais e matizes os mais variados e dessa para a arte gráfica. No início de sua carreira, em Bagé e Porto Alegre, sobreviveu desenhando e pintando retratos, enquanto recebia uma ou outra premiação por suas pinturas. Dedicado, ele trilhou todos os passos indispensáveis e necessários à formação de artista plástico. A disciplina, o treino, a preocupação em dominar os materiais e de não se descuidar dos ensinamentos básicos sempre foram constantes em sua formação. Sua origem socioeconômica não lhe permitiu estudar fora de sua cidade. Ainda adolescente, por iniciativa própria, começou a praticar desenho e pintura com amigos de escola. Do pintor José Moraes (1921), que foi passar uma temporada em Bagé (1946), ele recebeu as primeiras lições de pintura. Nos verões seguintes, teve lições com Carlos Scliar (1921-2001), um bajeense adotivo e que mantinha laços de parentesco por afinidade com a família de José Moraes. Num período de cinco anos, Glauco Rodrigues recebeu premiações no Salão Nacional de Belas-Artes (RJ), estudou um semestre na Escola de Belas-Artes (RJ) como bolsista da Prefeitura de Bagé e, no seu retorno, com os antigos colegas de ateliê, fundou o Clube da Gravura de Bagé, nos moldes daquele de Porto Alegre, criado por Carlos Scliar.[53]

Em 1954, quando se mudou para Porto Alegre, já havia criado um ateliê coletivo e uma galeria de arte em sua cidade natal. Nesse período, sua curiosidade por novas culturas o fez conhecer Bucareste, Moscou, Pequim e permanecer um mês em Florença, para observar obras artísticas do Renascimento italiano, a que tinha acesso apenas em livros, revistas e catálogos. Em 1959, ampliou a sua formação de pintor com sessões de modelos vivos e se juntou ao Clube de Gravura dessa cidade, enveredando-se na experimentação da pintura abstrata.[54]

Ao se transferir para o Rio de Janeiro, deu-se conta de que a sua preferência pela abstração não o levaria muito longe. Assume, então, seu lado de artista gráfico e concilia esse mister com a pintura, produções de cenários e figurinos para peças de teatro. Como artista gráfico, usou a arte aplicada do desenho para subsistência, visto que sobreviver apenas com a arte da pintura era um desejo inatingível, mas passível de ser concretizado em futuro próximo. De 1962 a 1965, residiu em

Roma para trabalhar no setor gráfico da Embaixada do Brasil. Morar naquela cidade permitiu-lhe ampliar os seus conhecimentos, relacionar-se com artistas italianos e participar de exposições em cidades europeias.[55]

Em 1965, já consolidado como pintor, retorna para o Rio de Janeiro, abandona a abstração e opta pelo figurativo e tinta acrílica. Em tempos de governos militares, ele usa a sua pintura, cujas imagens são iluminadas pela luz e coloridas com as cores fortes de todos os tons do arco-íris, como forma de reflexão. Ela atua como instrumento de crítica social que, de forma irônica, narra o momento político do País. Sutilmente, suas imagens, com reincidências de certas figuras tratadas como alegorias, arrolam fatos de acontecimentos do período do arbítrio e associam o passado e o presente numa época em que a crítica ao discurso político vigente se alimentava de signos indiretos para ser decifrado. Artista premiado, ele participou de Salões de Artes, Bienais nacionais, de Veneza e de Documenta (Alemanha). Suas obras, além de compor coleções particulares, fazem parte de acervos de arte moderna em museus das principais capitais brasileiras.[56]

Homem e Mito



Ensaio Geral Para Um Crime Passional, 1991 (detalhe da Fig. 120, p. 173)

Homem e Mito

Existe uma relação intrínseca entre homem e mito. No âmbito do mito, há a possibilidade de o homem se apoderar de características divinas originalmente só concedidas aos deuses e delas fazer uso, na medida em que a mensagem que emana da fala mítica se faz presente nos mais variados aspectos da vida humana. Ao dar significado a uma ideia, a mensagem do mito se concretiza dentro de um sistema de comunicação viabilizado no discurso escrito, na imagem pictórica, na fotografia, no cinema, nas diversas formas de encenações de espetáculos etc. Um ser humano pode alcançar a condição de mito ainda como indivíduo vivente entre os seus semelhantes. Ele é alçado a essa condição em virtude de realizações reais ou imaginárias, que simbolizam forças da natureza e aspectos da vida humana, nem sempre claras e compreendidas, mas exageradas pela imaginação popular e pela tradição, narradas com significação simbólica e aceitas como algo possível de ser concretizado. O mito traz em si a representação de um fato ideal e, na maioria das vezes, é apropriado como modelo por determinados grupos humanos que representam um papel significativo em seu comportamento.[1]

São Sebastião representa a imagem de um cristão que sacrificou a vida em defesa da Igreja, figurando entre os santos mártires que foram alçados à condição de mito. Ao ter a sua imagem representada como modelo a ser seguido, ora como santo, com poderes taumatúrgicos, capazes de operar milagres, ora como o homem Sebastião ou outro nome que venha adquirir na contemporaneidade, "Ele serve de emblema para uma batalha de rebeldia, censura e fé sublinhada por um mito que chegou ao século 20 demarcando a curva da secularização do sagrado e a elevação do profano em sagrado".[2]

Em sua pessoa existe a relação entre o santo e o homem e entre o homem e o mito. Cultuado como santo, ele traz em si a presença do poder divino referido nos *Atos de São Sebastião* (354 d. C.), cujas narrativas proporcionaram a disseminação, entre os cristãos, das lendas do seu martírio. Dessas lendas se originou a sua iconografia e assim foi possível associá-lo a um ente que deu a vida por uma causa superior e, dessa maneira, foi elevado à condição de santo – a compreensão latina do mito criado pelo cristianismo em substituição dos deuses pagãos, cultuados pelos romanos ainda durante a Antiguidade. No lugar de um deus pagão, ele é um

santo cristão, que um dia foi homem, mas teve a glória, em vida e após a sua morte, de operar os milagres advindos de evocações de seus devotos. A sua condição de mito se concretiza e a faculdade divina, associada à sua santidade, faz com que ele se torne mediador entre o humano e o Criador, entre o humano e Deus. É a forma que o homem encontra para se comunicar com Deus por intermédio de alguém que um dia foi seu semelhante e atingiu a condição de santo.

Na medida em que os símbolos que o definem como santo foram transferidos para o homem-mito e adquiriram outros significados e outras formas de representação, mesmo que a sua imagem representacional contenha um dos símbolos em sua forma original, presente em escritos hagiográficos, formas diversas de sua representação como homem foram apresentadas e transformadas com o passar do tempo, principalmente a partir dos séculos XIX e XX. No início do século XXI, ele é visto como um "[...] ícone sado-masô, dândi andrógino, guerreiro ambíguo, mártir enamorado da morte, a encarnação mesma do sofrimento exemplar do artista".[3] Nesse caso, o seu corpo amarrado à arvore, a flecha que adentra a sua carne ou a veste que cobre o seu corpo viril formam imagens que o identificam com o sofrimento que sucumbiu o santo mártir, mas passível de representar a história, a saga de homens perseguidos por motivos os mais diversos, entre eles, o preconceito por subverter normas sociais e morais vigentes.

Inúmeros são os exemplos de representações do homoerotismo de São Sebastião nos diversos campos da arte. O seu misto de beleza ambígua de homem e santo, representada na arte sacra renascentista, percorreu todos os momentos da arte acadêmica, principalmente na pintura. Presente também no imaginário do povo, o seu fim trágico adentra a cultura popular e serve de inspiração aos artistas de diversas tendências. Com o passar do tempo, mudam as suas formas de representação, na pintura, escultura, música, literatura, fotografia ou teatro, mas a mensagem do seu martírio permanece entre artistas e admiradores. Como homem, a partir do século XIX, ele ganha representação no espaço reservado ao elemento homossexual, presente na arte profana, diferente das representações santas e humanistas que ele ocupa na mitologia do mundo cristão.

A imagem de São Sebastião, como representante de artistas de orientação homoerótica, teve início com o poeta e escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Preso por crime de sodomia (1895-1897), ao sair da prisão, ele adotou o pseudônimo de Sebastian Melmoth. Devoto do santo mártir, como escritor, defendia o belo como antídoto para os horrores da sociedade industrial.[4] Ao associar o martírio e o sofrimento do santo às penalidades a ele impostas desde que foi preso e a forma como enfrentou sozinho e desamparado os últimos anos de sua vida, ele abriu o caminho para que outros poetas e escritores, como Thomas Mann (1875-1955), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Gabriele D'Annunzio (1863-1938) e o dramaturgo Tennessee Williams (1911-1983), afirmassem publicamente sua admiração ao santo.[5] Estavam abertas as portas para que São Sebastião se tornasse ícone de referência para além da pintura e escultura e preenchesse os espaços da literatura, dramaturgia, cinema, música, fotografia, outras manifestações artísticas da arte moderna e aquelas que a sucederam e que dominaram o cenário artístico até o fim da década de 1980.

A partir dos anos 90 do século XX, determinadas expressões artísticas não reconhecidas pelas instituições formais, como os grandes museus ou as compilações de história da arte, firmam-se nos Estados Unidos e na Europa. Imagens de São Sebastião e de outros personagens religiosos

são apropriados por artistas desses movimentos e delas eles fazem uso em seus aspectos formais e estéticos.[6] Mas, para além desse viés, há outras formas de apreensão do santo. O artista plástico Wladimir Wagner compilou e expôs na Internet publicações de estudos hagiográficos e iconográficos do santo mártir. Na publicação, são arroladas referências de livros, artigos em periódicos, romances, poesias, filmes e músicas feitas em sua homenagem.[7]

Em Viena, em janeiro e fevereiro de 2004, foi realizada a mostra temática *Os Mil Martírios de São Sebastião.* Na exposição, o mito foi abordado a partir da arte contemporânea, mas sob o foco de pontos históricos, como o do pintor maneirista Guido Reni (1575-1642), "[...] aquele que moldou seu retrato matriz de modo ambíguo (jovem anêmico, lânguido e letárgico, que dissimula o gozo tilintando a dor)".[8]

A exposição teve a participação de artistas de diversos países, com obras que transitaram do barroco a instalações próprias da arte pós-moderna. Além das artes plásticas, a mostra abrangeu exposição de livros, poesias, ensaios, filmes, vídeos, DVDs, fotografias. Desde Oscar Wilde, as diversas formas de homenagens feitas ao santo foram expostas com dados biográficos dos artistas autores e comentários, dispostos em catálogo, como expressão artística para homenagear o santo mártir.[9]

Do Brasil participou a artista plástica Ana Maria Pacheco (1943 –, Goiânia), radicada em Londres. Ela expôs estudos sobre São Sebastião (1998) feitos em água-forte e ponta-seca. Na obra, Santa Irene toma Sebastião em seus braços para remover as flechas e cuidar de suas feridas, um trabalho associado ao tema da Pietá – Sebastião como Jesus e Irene como Maria. Esses estudos antecederam a instalação *Dark Night of the Soul* (1999), conjunto de esculturas em que o personagem, um homem musculoso está ajoelhado, nu, amarrado a um tronco, com a cabeça coberta por um capuz negro, com flechas no ombro, peito, costas, estômago, coxa e perna e sob o jugo de algozes em vestes pretas ao redor.[10]

Para fazer essa obra, Ana Maria Pacheco se inspirou em uma foto publicada em um jornal brasileiro, mostrando uma vítima de um dos muitos esquadrões da morte existentes na América do Sul.



118. Ana Maria Pacheco. *Dark Night of Soul* (detail), 1999 Polichromed wood, 582 x 672 x 250cm. The National Gallery, London (reproduced courtesy of Pratt Contemporary, Kent, England)

Paixão

A paixão é um sentimento ou emoção ativa que, em alta intensidade, ultrapassa a lucidez, a razão. Semelhante ao amor ardente, pode resvalar em um afeto dominador, obsessivo, cego, cujas consequências desaguam na mágoa, no desgosto, no sofrimento.

Se São Sebastião foi martirizado em nome da fé, do amor e da fidelidade devotados a Cristo, *Sebastianus* sofreu os efeitos da paixão não correspondida, o amor por um ser humano semelhante, a paixão carnal, a dor do martírio imposto a um jovem que se apaixona pelo seu algoz, o arqueiro, aquele que detinha o poder de dispor da sua existência. É o momento da dor experimentada por um amor idealizado, platônico, não correspondido, da paixão de um ser humano, do jovem *Sebastião* despojado de suas vestes de soldado, de operário, de prisioneiro, de desempregado ou outra condição humana que ele possa representar, totalmente indefeso e solitário, atado a um arbusto, ou encostado a uma parede, desarmado, à espera de uma morte anunciada.

Sebastianus, um jovem comprometido por um ideal, é receptivo ao amor. O amor por Cristo, mas também o amor por um outro parceiro, carnal, profano, mesmo que este seja o seu algoz e não perceba que é o objeto de desejo de sua vítima e, que em vez do prazer, causa-lhe dor.

Objeto da Dor (1991) representa o momento em que o jovem amarrado à coluna relembra a sua entrega ao êxtase da paixão. O seu pensamento lhe permite fantasiar momentos de entrega ao seu amado, mesmo que não seja correspondido. Trata-se de um amor sublimado, idealizado, platônico, ou uma paixão não realizada, secreta, que teve início no momento em que foi traído e, que na prisão, ficou sob a responsabilidade do arqueiro. Independentemente de sua vontade, o autor de sua delação e do seu primeiro martírio foi a pessoa por quem se apaixonaria. A mesma pessoa que comandaria o seu suplício, quando foi amarrado à árvore na colina, apedrejado e flechado.

A pintura mostra o lado humano de *Sebastianus,* um jovem capaz de amar, de se entregar a uma paixão, de sofrer por amor, assim como o santo mártir quando era soldado, que sofreu e morreu por um ideal. Ele é uma figura humana inquietante. O seu dorso se contorce de prazer ao ser abraçado pelo seu amado, gesto que para



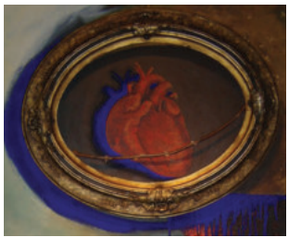
119. *Objeto da Dor*, 1991

Em Homem e Mito, a trajetória de Sebastianus tem similitude com acontecimentos da Paixão de Cristo que, anualmente, durante a Quaresma, os cristãos revivem na Via-Sacra. O jovem enfrenta momentos de paixão e se envolve com o arqueiro, submete-se ao martírio. A morte o acolhe. Seu corpo e seus pertences (as relíquias, os símbolos) são dispostos no sepulcro, ascende aos Céus e o culto à sua imagem o transforma em mito.

ele parece realizar, por um momento, o sonho de união total.[11] É a versão contemporânea da *Paixão*. No lugar da veste, o seu púbis é coberto por um pedaço de madeira. Com o falo aprisionado, ele fica impedido de fecundar o seu amor, de extravasar e consumar o gozo da paixão.

Enquanto seu corpo é envolvido pela paixão, o seu parceiro mostra, com indiferença, que esta é passageira, fugaz, que esse amor é unilateral. A meia de cor vermelha do arqueiro lembra-lhe que ele foi induzido ao pecado efervescente que poderá levá-lo ao desencantamento.[12] O gesto do abraço lhe permite sonhar com o amor inatingível, visto que a realidade lhe mostra que o seu algoz, que lhe comprime os seus pés, em vez de transmitir a ternura que o levaria ao gozo pleno, simboliza o poder de mando, da força. Em vez de ser o objeto do amor, é *o objeto da dor*. O gesto do abraço o submete ao suplício, ao sofrimento. *Sebastianus* tem consciência de sua impotência, visto que está amarrado à coluna e não pode oferecer resistência. Nada pode ser feito para mudar essa situação, na medida em que as mesmas mãos que o enlaçam são aquelas que o atraiçoam. As mãos que a qualquer momento poderão lhe mostrar os instrumentos de seu segundo suplício.

Ensaio Geral para um Crime Passional (1991) apresenta o coração – lugar de onde emanariam os sentimentos cultivados por *Sebastianus* nos breves momentos que duraram a sua paixão não correspondida. Se, de um lado, o coração pode ser considerado o lugar dos sentimentos prazerosos, de outro, ao ser o alvo das flechas disparadas pelo seu amado, a flecha do Cupido, mas também a flecha certeira causadora do seu suplício e morte, ele funcionou como princípio e fim dessa paixão. O seu púbis foi coberto com a veste que vela, mas que também desvela a parte do seu corpo objeto de seu amor carnal. Como o santo mártir, o acabamento do nó de sua veste em forma de falo, representação simbólica da fecundação, indica, como o coração, o prenúncio de um crime passional, uma morte anunciada.



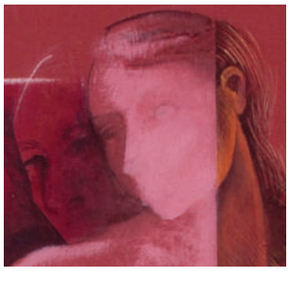
O coração é a sede dos sentimentos, é o órgão rei do ser humano. Por ser responsável pela circulação do sangue, ele é visto como o lugar das funções intelectuais, no sentido de que os pensamentos e os sentimentos da afetividade dele são advindos. Ele simboliza e manifesta o princípio e o fim da vida; ele expande e reabsorve o alimento que mantém o ser vivo. O alimento é material e espiritual, advindo dos sentimentos que o homem é capaz de vivenciar e desejar e, entre eles, o sentimento do amor, da paixão. Ao cessar o alimento, a vida terrena se esvai, mas a espiritual é infinita. Desse modo, ele é, também, o lugar da atividade divina, porque nele reside o espírito, interpretado como a alma, a quem os cristãos creditam a plenitude da vida espiritual.[13]

Enquanto, na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior, sua vida afetiva, a sede de sua inteligência e sabedoria, que o faz pensar, decidir, fazer projetos, afirmar suas responsabilidades, nas tradições modernas, ele é o símbolo do amor profano, da caridade, do amor divino, da amizade e da retidão.[14] Assim, o jovem o elegeu como condutor de seus sentimentos, dos dons mais nobres que foi capaz de expressar e desejar – amor, ternura, ilusão, admiração, generosidade, verdade, compreensão, fidelidade, justiça, mas também condutor do sofrimento, cujos sentimentos foram contidos durante o seu suplício – dor carnal e emocional, espera, decepção, tristeza, desilusão, angústia, mutismo, humilhação, rejeição – causado por aquele que não foi capaz de enxergar a nobreza de seus sentimentos como cristão e como um ser humano impotente e destituído de sua insígnia de militar.



120. *Ensaio Geral Para Um Crime Passional*, 1991

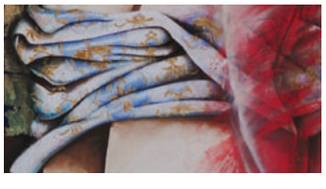
Em *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (1, 1990), a sua imagem dourada, no lado direito, reflete a forma apolínea renascentista idealizada como santo. A flecha dourada destaca a nobreza de seus sentimentos e adentra a parte superior do seu peito para anunciar o seu amor ardente. Do lado esquerdo, ela mostra o seu lado humano e a sombra do objeto de sua paixão, que ele tenta esconder com o seu corpo. O vermelho da veste, misturado ao branco e ao cinza, combina com o frescor rosado de sua pele, própria de quem sente as palpitações emanadas pela presença do seu amado. Mesmo que esteja subjugado pelas cordas que o detêm prisioneiro à árvore, a paixão desencadeada pela flecha de Cupido, em posição diagonal com a imagem do rosto de seu amado refletida no espelho, mostra aquilo que o seu corpo tenta esconder – a sombra de seu amado que se mistura ao vermelho de sua paixão.





121. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (1), 1990

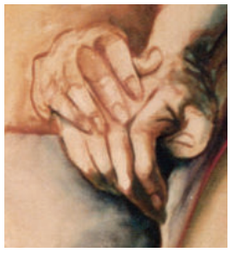
A Transladação da Paixão (1991) reacende momentos fantasiosos de felicidade e dá vazão à paixão, que é possível pela fragilidade da veste que cobre o seu quadril e pelo desenho da imagem masculina em vermelho, que adentra o seu corpo, própria da paixão desenfreada e sem controle. Entretanto, as reminiscências da pintura renascentista presentes na folha de ouro e no tecido estampado de sua veste, com figuras douradas retiradas de brasão, atentam para a sua origem nobre e também para a sua missão como militar e cristão. Como militar, ele estaria impedido de trair os seus superiores e transladar a sua paixão carnal. Como cristão de origem nobre, deveria contê-la e velar pela manutenção dos valores da crença abraçada por sua família, na medida em que a sua veste contém as três cores relacionadas com a Virgem – branca, azul e dourada.





122. *A Transladação da Paixão*, 1991 Acrílica e folha de ouro sobre tela, 150 x 120cm. Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis (reprodução com permissão do Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis)

Em *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (2, 1991), o manto vermelho da paixão cobre o seu rosto e impede que os seus sentimentos sejam revelados. O seu peito, lugar das palpitações de um amor que desponta sem esperança, cobre-se com a cor negra do silêncio e contrasta com o seu púbis coberto pela veste. Se a sombra escura que oculta o seu rosto o impede de expor os seus sentimentos de forma que sejam percebidos por outrem, eles são revelados pela dobras esvoaçantes de sua veste, pelo êxtase de suas formas sensuais, que deixa a descoberto o frescor de sua pele. Os tons terrosos de sua veste, com motivos de brasão, revelam que ele sucumbiu aos valores de sua origem nobre e cristã e se deixou levar pela fantasia da paixão proibida. Mesmo que tenha se arrependido e costurado o lugar do seu corpo tocado pelo êxtase da paixão, ela adentra a sua carne pela lembrança da mão ausente de seu amado que o acaricia.





123. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (2), 1991



Sebastianus Ad Post Holbein (2, 1990) tem a flecha, símbolo da penetração e da cobertura, do objeto fálico de seu desejo, que adentra e perfura o seu coração, tingido pelo vermelho do sangue de sua paixão. Os tons terrosos de seu corpo, misturados ao verde, cobrem o seu púbis e lembram-lhe que ele teve de optar entre atender ao poder divino e se submeter aos desejos profanos de seu algoz.



124 *Sebastianus Ad Post Holbein* (2), 1990

Sebastinaus Ad Post Ingres (1990) associa a forma de parte do corpo do jovem, inspirada no *Estudio de desnudo femenino yacente* (lngres, desenho 54, 1840),[15] à flecha, símbolo de *São Sebastião*, de Holbein. Na pintura de Attilio, o jovem ainda espera que aconteça um desfecho promissor para a sua paixão, mesmo que os momentos sejam de um final não promissor para o seu amor não correspondido. Pensa em estar sendo acariciado pelo seu amado. Entretanto, a mão que toca parte de seu dorso é aquela que representa a ausência e não a presença de outrem ao seu lado. O contorno de vermelho deixa claro que ele está só. Ele traz à tona a paixão que pulsa à flor de sua pele e se harmoniza com o dourado da flecha e com as nuanças dos tons de verde de seu corpo desnudo. Simultaneamente, essas cores representam vida, esperança e a juventude de alguém que, sem perceber, está se preparando para, a qualquer momento, transpor e sofrer as vicissitudes do martírio. A flecha, cravada em seu peito, não obstante ser dourada, que permitiria a passagem da vida terrena para a celestial, deixa escorrer o sangue, prenúncio de seu martírio.





125. *Sebastianus Ad Post Ingres*, 1990

Martírio



126. *Sebastianus Ad Post Perugino* (2), 1990

As pinturas que narram o martírio do jovem são escuras. Nelas sobressaem as partes do corpo e os símbolos de seu flagelo – os braços, o tronco, o púbis, a flecha, a corda, a árvore e a veste – onde predominam os tons terrosos misturados ao vermelho e ao verde, que significam o sangue do sacrifício, a ausência da luz da vida, o luto sem esperança, o silêncio eterno; o verde acena para a sua juventude; e a cor da terra simboliza a humildade e serve para alertar que "vieste do pó e ao pó retornarás". Essa é a diferença entre São Sebastião e *Sebastianus*. O primeiro morreu por ser fiel a um ideal cristão; o segundo, como ser humano, que sofre as contradições da vida, que se entrega a uma paixão carnal idealizada, não correspondida e espera a morte sem oferecer resistência.

O martírio do jovem tem início com *Sebastianus Ad Post Perugino* (2,1990). Ele pensava que o suplício fosse breve e que, na manhã seguinte, após a sua noite na prisão, tudo se consumaria. Diferente de outras vezes, em vez de consolar os seus amigos cristãos, ele se via sozinho, desamparado e vigiado pelo militar que o traiu, mas que fingia ser cristão e seu amigo.

A pintura mostra, em sua forma e cores, os momentos de resignação naquela que seria a sua última noite antes de ser levado à colina para o início de um flagelo marcado pelo sofrimento. A cor preta, usada no contorno do corpo, serve para demarcar as demais cores e destaca as linhas do desenho. É a cor do luto sem esperança, da perda, da condenação definitiva, que age como silêncio eterno.[16]

O tom arroxeado, predomina praticamente em todo o quadro e faz contraste com a folha de ouro do lado esquerdo com nuanças de verde musgo por detrás da imagem do jovem. O ouro e o roxo, que definem os seus momentos de espera, associam-se às passagens de Cristo, com quem o santo mártir foi comparado após a sua santificação. A cor roxa, na simbologia cristã, significa contrição e espera. No calendário litúrgico, ela representa o período do Advento, que precede o Natal e a Quaresma, período este que antecede a Paixão e Crucificação de Cristo.



127. *Sebastianus Ad Post Holbein* (3), 1990

Em *Sebastianus Ad Post Holbein* (3, 1990), o jovem, apenas em companhia de seus algozes, na colina e amarrado à árvore, submete-se ao início de seu sofrimento. O grito silencioso contido pela dor, pelo sofrimento das perfurações das flechas e pela imobilidade do braço amarrado à arvore contrasta com o vermelho que recobre o arbusto que simboliza o amor, causa principal do sacrifício. Os resquícios de verde invadidos pelo preto mostram que a vida terrena está se esvaindo, que já não há mais esperança e a condenação é inevitável.

A árvore, cuja simbologia é semelhante à coluna vertebral, sustenta o corpo do jovem e remete ao templo, à residência da alma. Como a cruz, ela é instrumento de suplício e de redenção e reúne os dois significados extremos de morte e passagem para a vida, porque é por meio da cruz que se dá o encontro com a luz.[17]





128. …*Das Dores que Pastoreio* (1), 1991

...*Das Dores que Pastoreio* (1, 1991) traz, por meio de um recorte, parte da imagem pintada à esquerda, quando ele foi amarrado à árvore e teve início o seu martírio. É quando o jovem e o seu algoz se encontram pela segunda vez. A imagem da mão imobilizada e perfurada na palma pela flecha, semelhante à chaga de Cristo, é um elemento de indício do suplício. Esse é o resultado da dor amealhada, cortejada. *Sebastianus*, entre tantos militares que o acompanhavam no seu mister, pastoreou, guiou a si a dor causada por aquele que deteve o poder da traição, de prendê-lo, de lançar as flechas da paixão e de provocar as feridas que o levariam ao sofrimento.

Em *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (4, 1990), a imagem do jovem velada pela veste mostra o desdobramento contínuo e repetido do seu corpo no momento em que a suposta morte o acolhe na colina. O contorno do marrom indica que o corpo ainda é matéria, ferido pela flecha, passível de se tornar pó após a morte. Esta se anuncia com a letra M que une a ferida à imagem da nádega avermelhada do arqueiro que o submeteu ao sofrimento, ao martírio. Não obstante, o jovem, ainda tolhido pelo sofrimento, fantasia que sua paixão é correspondida e acolhe o corpo de seu algoz junto ao seu. Esse seria o alimento de que ele fez uso para sobreviver no seu primeiro martírio, que pode ser entendido pela forma do genital masculino no acabamento do nó da veste que cobre o seu púbis, que vai de encontro à sombra da nádega em vermelho.

O arqueiro, ao lado das três imagens contínuas do jovem, pode simbolizar o elemento subversivo. Na iconografia cristã, um grupo de quatro elementos sugere um trio no qual se intrometeu um quarto personagem – a Trindade e Maria, os quatro evangelistas. A quarta pessoa traz ao grupo um aspecto negligenciado ou excluído (a divindade feminina pela presença de Maria; a natureza messiânica de Cristo no Evangelho de João). Às vezes, o quarto personagem cumpre um papel subversivo não explicitamente manifesto na história oficial.[18]



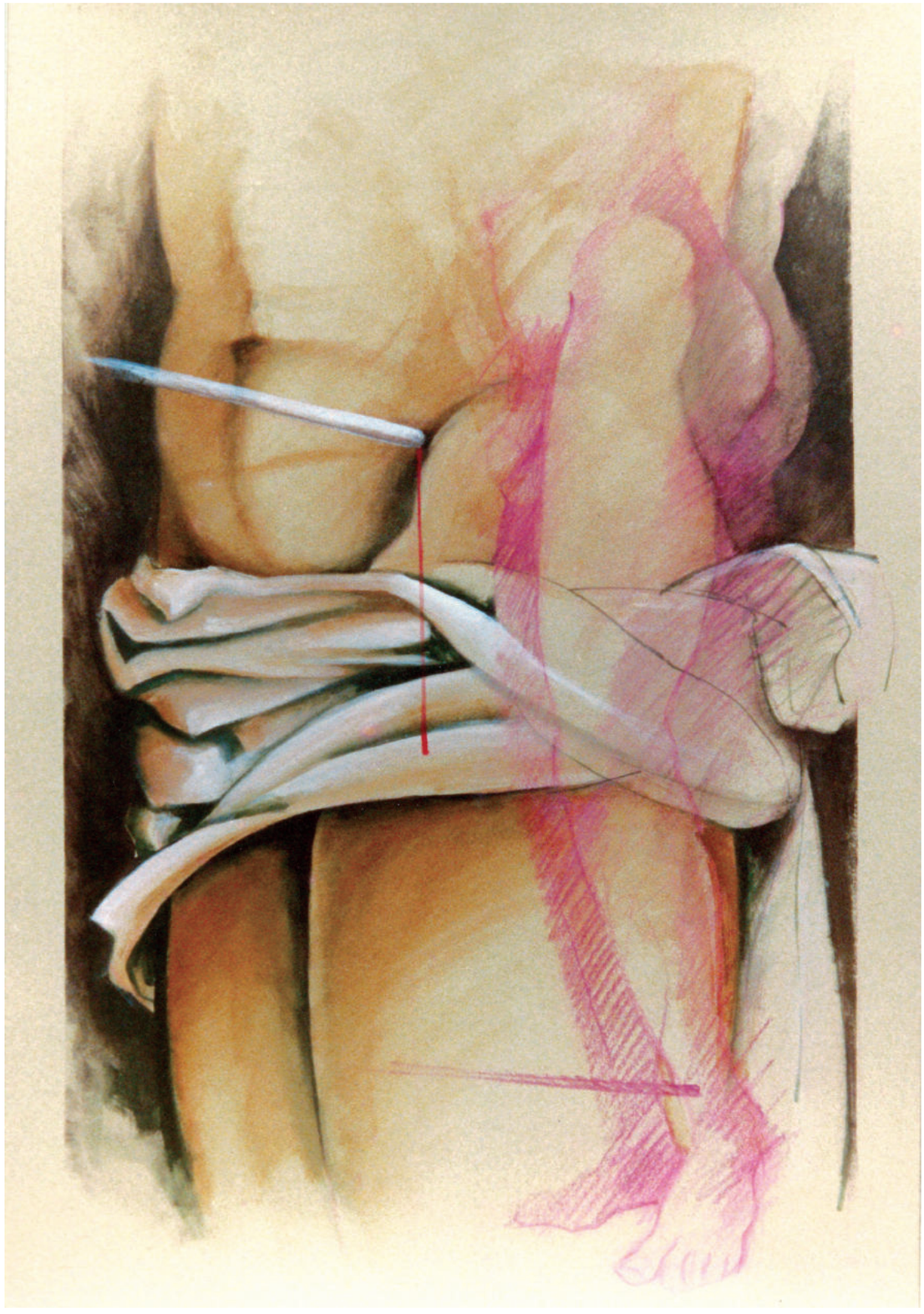
129. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (4), 1990

Em *O Lado Fatal* (1991), mesmo ferido e sangrando em sua dor e paixão, *Sebastianus* acolhe com resignação o seu sofrimento. A flecha cravada em seu peito desmente o seu desejo de que os nós que o atêm amarrado à arvore e que o submetem ao seu algoz possam ser desatados e assim ele possa usufruir do prazer desejado, mas difícil de ser realizado. No tom arroxeado de sua pele, ele demonstra a seu algoz o controle de suas emoções, desmentido pelo tecido quadriculado de sua veste, que denota a sua ambiguidade – se, internamente, ele exulta de paixão, externamente ele aceita e acata os desígnios de sua transgressão.





130. *O Lado Fatal*, 1991



131. *Sebastianus Ad Post Bellini* (2), 1990

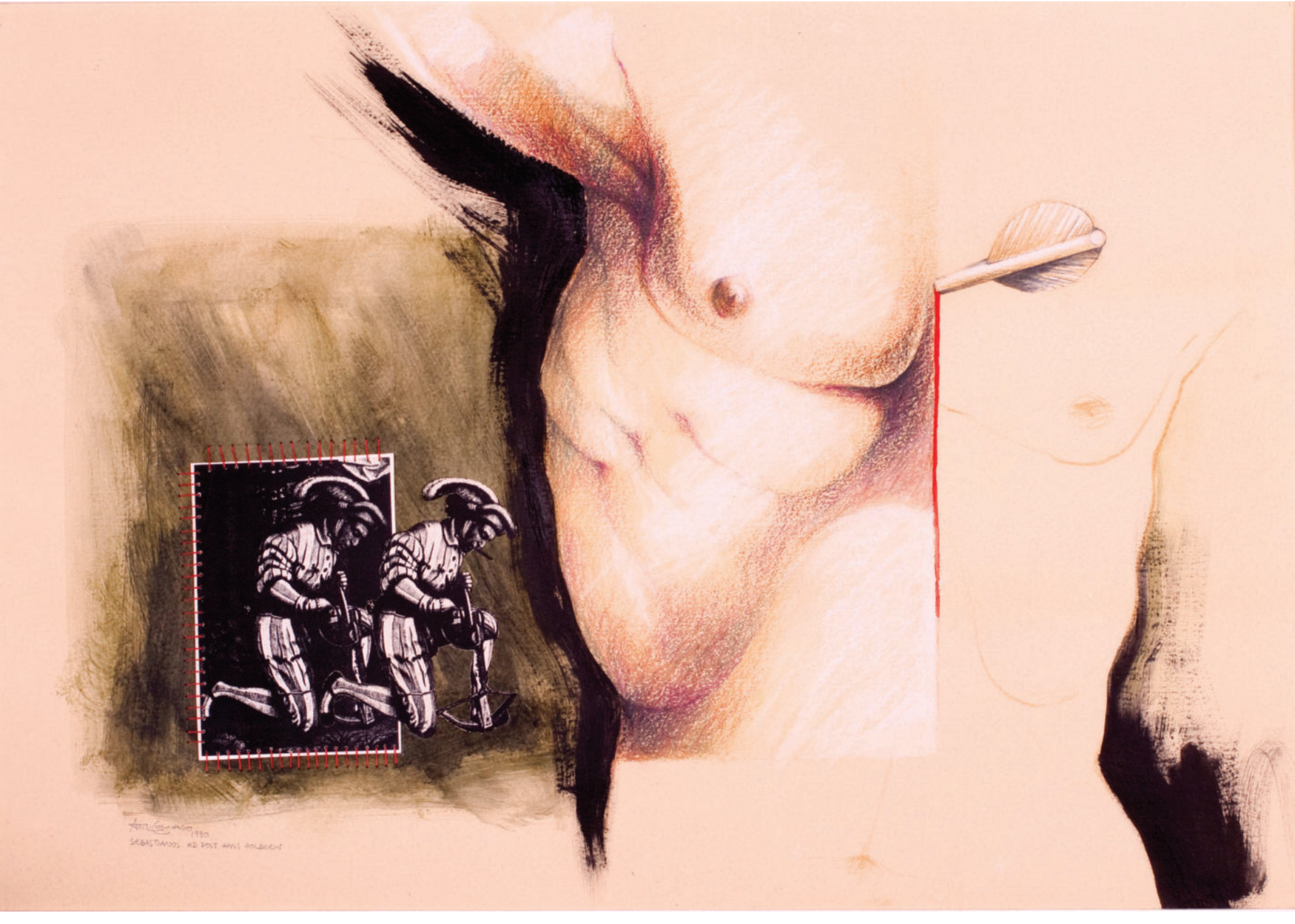
Em *Sebastianus Ad Post Bellini* (2, 1990), ferido e amarrado à árvore, largado sozinho pelos seus algozes, o jovem espera a passagem da vida terrena para a celestial, porém esse momento foi adiado. Moribundo, ele ainda retém a imagem do seu algoz agachado em seu corpo. De seu quadril, perfurado pela flecha, jorra o sangue da ferida que será cicatrizada. Nuanças de marrom e verde misturadas ao ocre simbolizam que a sua vida está se esvaindo, que as feridas abertas pelas flechadas exauriram as suas forças.



132. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (3), 1990

Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues (3, 1990) é a expressão desolada do sofrimento que o martírio lhe pregou. Os arqueiros, "[...] quando o julgaram morto, retiraram-se, pois ele estava tão coberto por flechas que parecia porco-espinho".[18] As flechas, douradas, simbolizam a sua origem nobre, a sua natureza divina, mas também o misto de dor e prazer de ser tocado por uma paixão avassaladora, porém infrutífera, mas que assola todo o seu corpo e deixa a sua marca no carmim de sua pele. Impotente e consumido pelo sofrimento, ele não desgruda a mão, escura, ausente, porém indicadora de sua dupla condenação – aquela que o traiu e que conduziu o seu martírio e que ele imaginava ser possível confortá-lo em seu infortúnio.

Arqueiro Zen



133. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (5), 1990

Sebastianus Ad Post Holbein (5, 1990) narra o início do relacionamento amoroso do jovem com o seu algoz. O arqueiro, na parte inferior esquerda, vestido de gibão e calção listrado de azul e branco, com marcações em preto, enquanto o jovem, com a sobreposição da parte frontal do seu corpo, remete a dois momentos do tema da paixão: aquele ao ser flechado pelo êxtase, e o concreto, físico, quando as feridas dilaceraram a sua carne.

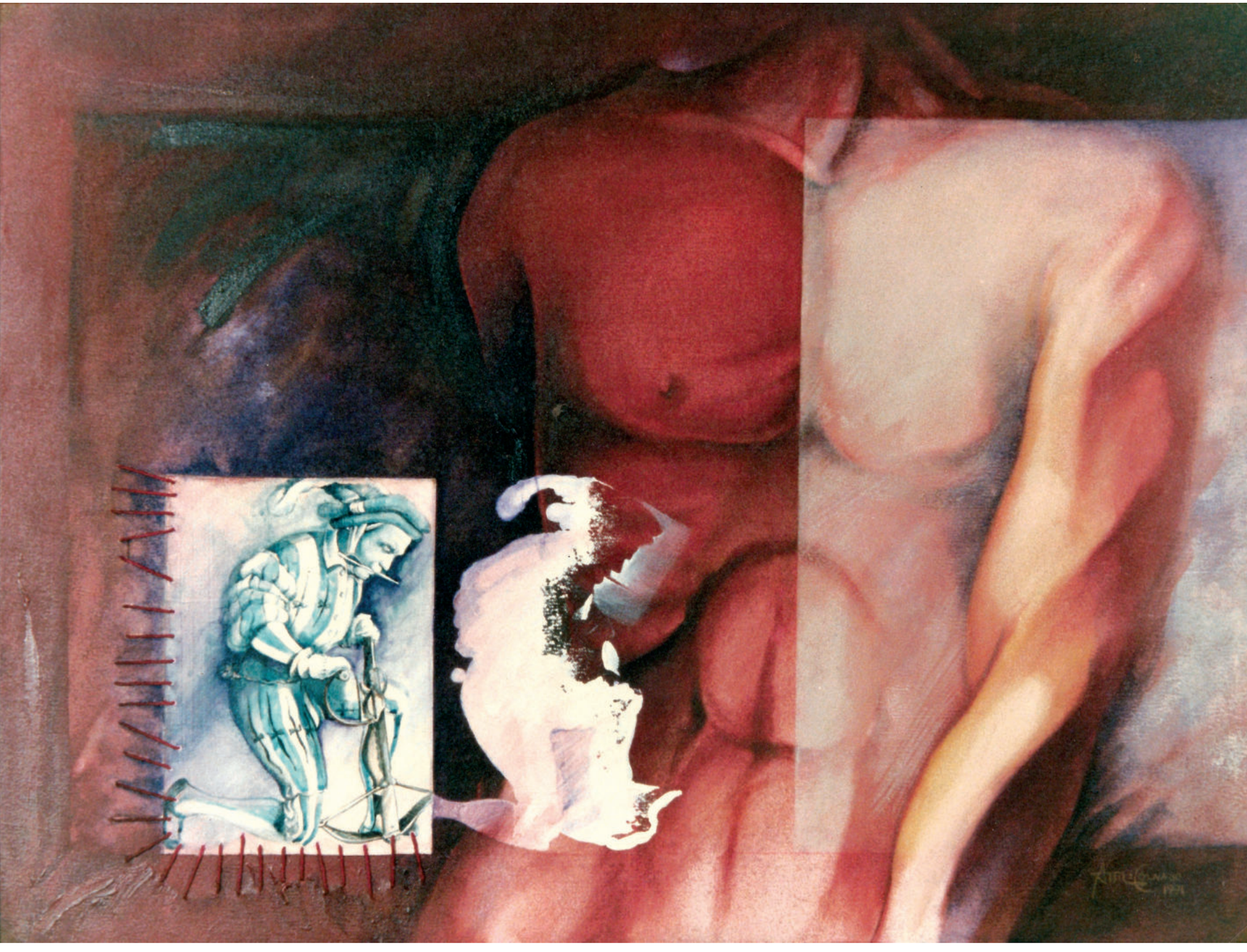
O arqueiro tem o domínio da situação e prepara a arma que conduz a flecha desencadeadora da tensão que acomete a vítima no momento do início do seu martírio. No lado esquerdo, o verde misturado ao marrom remete ao pouco de vida que resta ao jovem; do lado direito, a opacidade da cor do seu peito denuncia que, como São Sebastião, a morte já está a caminho e o seu algoz pode sair em retirada.

Pelos elementos constitutivos de sua arma – o arco, a flecha e a corda – o arqueiro é o senhor de seu destino. Ao manejar o arco, ele manifesta sentimentos de tensão, distensão e arremesso que, ao atingir a vítima com a flecha, completa o encadeamento dos atos e a submete à sua vontade. O arco, atributo do arqueiro, é um instrumento ambíguo, porque simboliza, ao mesmo tempo, o instrumento da justiça e da opressão. Ele é uma arma de combate e, com as suas flechas, exerce um papel de fecundação e com isso simboliza o amor, a tensão vital. Ele materializa a vontade do arqueiro dirigida para um objetivo.[20]

Como símbolo universal de ultrapassagem de condições normais para outras inatingíveis, a flecha antecipa a conquista de algo que um ser obtém e que está fora de seu alcance. Ela é o símbolo da penetração, da cobertura e, quando associada ao arco, expressa o amor e significa a busca da união divina. Ela identifica-se com o arqueiro. Por meio dela, ele se projeta e se lança sobre a vítima e demonstra o seu poder, a segurança de sua trajetória em atingir o alvo e a força de seu impacto de penetração à coragem de quem a lança.[21]

O arqueiro, vestido com gibão e calção nas cores azul e branca com listras verticais, recupera o significado da cor e da forma que a vestimenta possuía na hierarquia militar no início do século XVI. Por meio desse símbolo, apesar de sua função de carrasco, o arqueiro ocupa a posição de comando do ato finalizador da morte do militar traído. Sua função de carrasco se reveste de nobreza, de aristocracia, em virtude da simbologia do formato das listras verticais e das cores de sua vestimenta. O branco significa pureza, e o azul é a cor relacionada com a divindade, portanto, a verdade. Se Sebastião era de família nobre e pertencia ao topo da hierarquia militar, a sua morte também era merecedora da participação de um arqueiro do mesmo *status* social e hierarquia militar.

O Arqueiro Zen (1991) mostra a imagem de *Sebastianus* com a sobreposição de um retângulo, com nuanças esbranquiçadas na parte esquerda de seu peito e braço. Essa é a região em que sofreu as flechadas de seu algoz e em que ele foi amarrado à árvore. O lado direito de seu dorso realça o vermelho misturado ao marrom, a fim de que a imagem do arqueiro se sobressaia como protagonista da paixão idealizada. Esse lado não recebeu perfurações das flechas, desse modo está disponível para a entrada da imagem branca do arqueiro *Zen*, que pode significar o espírito de seu algoz. Como a paixão do jovem é idealizada, contemplativa e impossível de ser concretizada, por que não sonhar com um algoz *Zen*, com a alma pura, simbolizada pelo branco de seu espírito, que se desprende do seu corpo-matéria para se alojar no peito ainda não dilacerado pelas flechas?

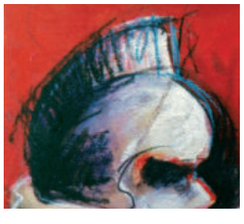


134. *O Arqueiro Zen*, 1991



135. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (6), 1990

Em *Sebastianus Ad Post Holbein* (6, 1990), o jovem se vê inebriado e cego pelo sentimento da paixão que o embala nos braços de seu algoz. Paixão que se submete aos caprichos do arqueiro, visto que é ele que o abraça, que o retém entre os seus braços. Em sua imaginação, o jovem o vê como um ser semelhante a si – puro, idealista, cristão, pleno em seu amor. Essa forma de perceber o seu eleito está representada no quadrado com nuanças esbranquiçadas de parte do seu corpo e aquela do arqueiro *Zen*, cujo fundo vermelho simboliza o registro do seu o amor, causa do seu sacrifício. As linhas de cor de azul no elmo registram o lado nobre da origem do arqueiro, que se iguala à origem do jovem. Dessa forma, além de o arqueiro ser percebido como nobre, os riscos em azul pretendem que o algoz também contenha o sentimento de pureza desenvolvido pelos santos preferidos da Virgem.

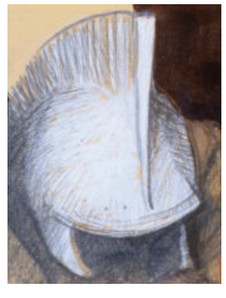


O elmo é um símbolo de invisibilidade, de vulnerabilidade, de potência, porque ele protege e torna invisível quem o coloca. Está relacionado com o símbolo da cabeça, que é por ele coberta. Ele protege os pensamentos, mas também os encobre.[22] Os pensamentos dissimulados do arqueiro não foram percebidos por *Sebastianus*, que se apaixonou por quem não foi capaz de experimentar o sentimento de paixão – compaixão, de se identificar com o seu coração – pulsão.



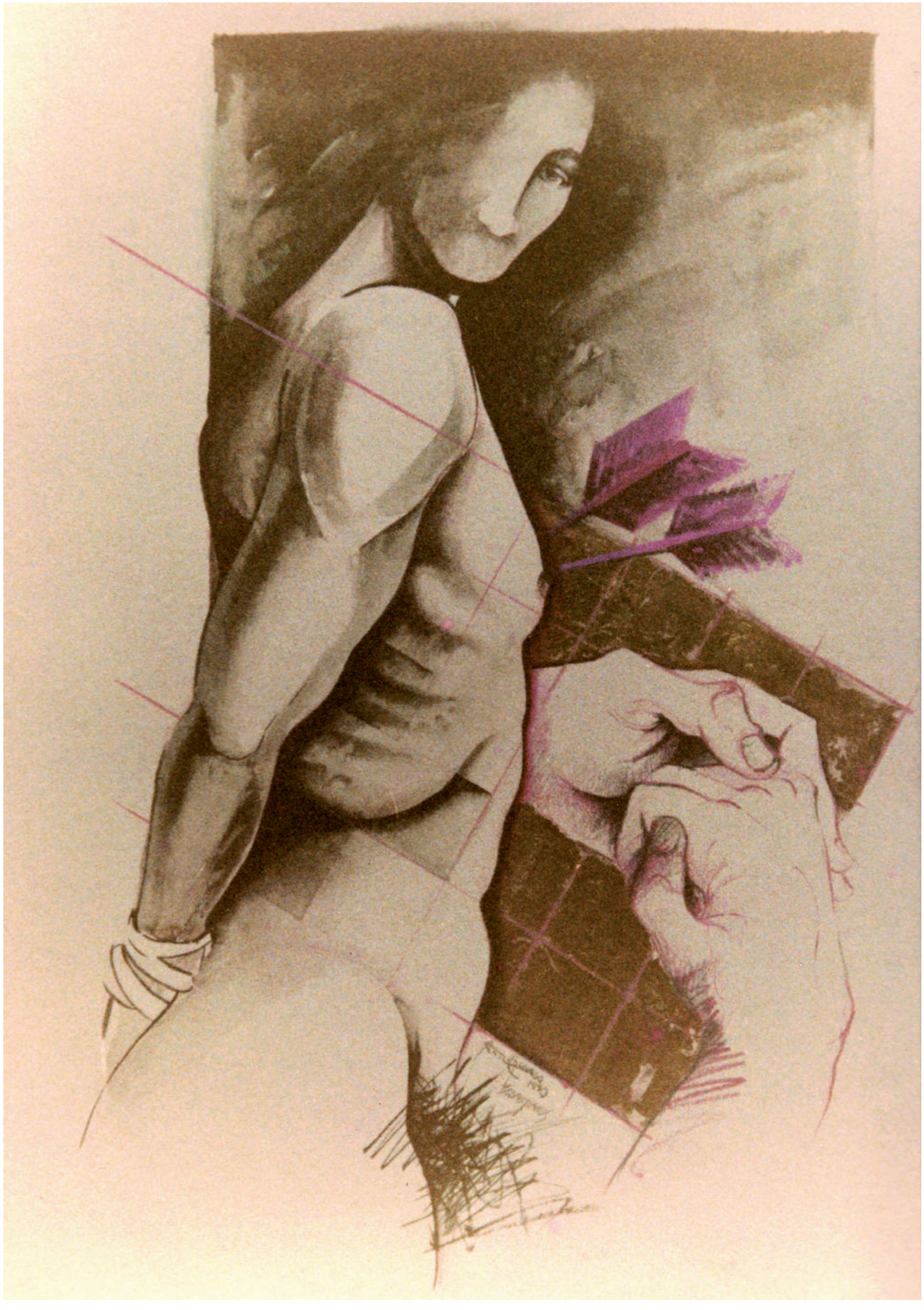
136. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (7), 1990

Em *Sebastianus Ad Post Holbein* (7, 1990), predominam os tons cinza, bronze, o vermelho claro das mãos, que se sobressaem sobre o tom bege dos corpos entrelaçados dos jovens. O cinza azulado domina a imagem do arqueiro, que aparece do lado direito e de frente, em sentinela, aguardando o momento em que a sua vítima dê o último suspiro. As linhas bem marcadas de sua imagem, a forma como dirige o seu olhar, a ênfase de seu elmo que cobre a sua cabeça desmentem que, como militar, ele pudesse se emocionar com o suplício de seu par e bater em retirada, sem esperar pelo desfecho final, como no primeiro martírio. Ao contrário, ele olha de frente, a fim de impedir que o jovem militar seja salvo pelos seus fiéis amigos, como ocorreu no primeiro martírio, quando o encontraram e o levaram para ser salvo por Irene.



O bronze da parede quadriculada por detrás da imagem é um indício de que essa é a última cena em que o jovem, ainda com vida, sente a presença de seu algoz. Ela se desenrola na varanda do palácio e confirma o domínio que o arqueiro tem da situação. Ele subjuga o jovem duplamente: pelo poder que emana do seu elmo, que simboliza a força militar, e por dominá-lo sob os seus braços e mãos. Os mesmos dedos compridos e finos que acariciam *Sebastianus* também conduziram o disparo da flecha assassina. É o momento em que a paixão alcança o seu desfecho.

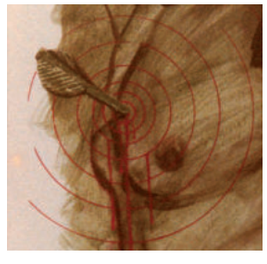




137. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (4), 1990

As pinturas de *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (4, 1990) e *Sebastianus Ad Post Holbein* (8, 1990) mostram a parte frontal e lateral do corpo do jovem subjugado pelos instrumentos do suplício – a flecha e a corda. A cor lilás do sangue derramado da ferida atingida pela flecha simboliza o momento de espera do desenlace final. Seus dedos longos, apesar das mãos amarradas, estão de prontidão para receber e conduzir a energia espiritual necessária de que ele precisa para resistir ao sofrimento aberto pela ferida. Mesmo depois de tudo por que passou, *Sebastianus* ainda tem a ilusão de que a mão do seu amor ausente o amparará da mesma forma que ele presenciava quando o jovem acolhia os seus amigos cristãos em seus infortúnios.





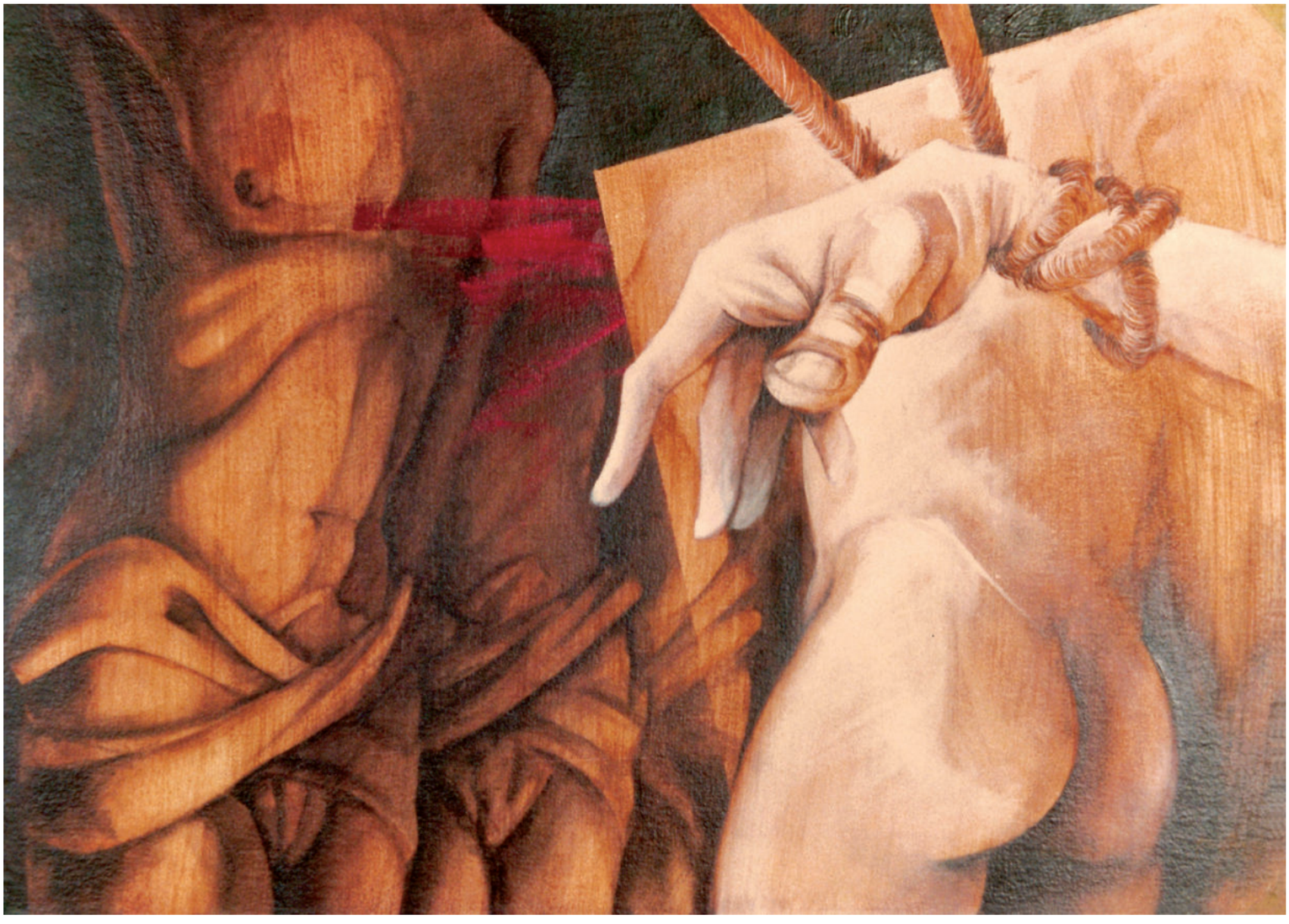
138. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (8), 1990

Desenlace

Sebastianus Ad Post Mantegna (5,1990) inicia o momento do desenlace. Amarado à coluna do palácio, o jovem sucumbe definitivamente. Nada mais pode mudar os desígnios de sua existência. A morte o acolhe friamente. Crivado pelas flechas, seu corpo, até então pleno de satisfação, tinge-se pela cor da terra que o acolherá. O dourado das paredes torna-se azul a fim de saudar a divindade de um mito que desponta entre os inúmeros mártires que sucumbiram por uma causa.



139. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (5), 1990



140. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (9), 1991

Em *Sebastianus Ad Post Holbein* (9, 1991), a mão do jovem está amarrada e suspensa pela corda. O tom terroso das imagens ao fundo contrasta com o tom claro da mão em ascensão, que indica que o seu espírito ascende para o alto. A direção da corda simboliza a ascensão, enquanto as três imagens terrosas podem indicar a matéria do seu corpo supliciado que já sofreu o desenlace. Por ser um quarto elemento, a imagem da nádega simboliza o ser intruso. O vidro, na forma de retângulo, é o obstáculo que o impede de tocar, com o seu corpo profano, as partes íntimas do jovem martirizado.

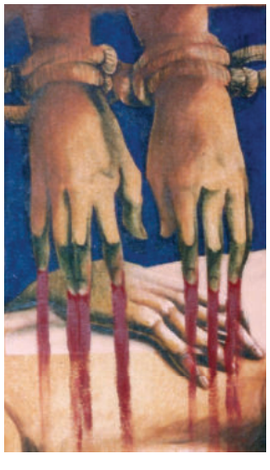
A morte simboliza o atributo perecível e destrutível da existência. Ela designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo – um ser humano, um animal, uma planta, um amizade, uma aliança, a paz, uma época, dentre outras. Ao estar ligada ao simbolismo da terra, ela indica a evolução irreversível do objeto a desaparecer. Nos ritos de passagem, ela é revelação e a introdução, porque as iniciações atravessam uma fase de morte, antes do acesso a uma vida nova.[23]

O ser humano, em toda a sua existência, convive com a vida e a morte, que são forças contrárias sempre em tensão. A morte de uma significa a vida da outra. A morte terrena abre acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira. Ao acreditar nessas premissas, *Sebastianus* aceitou a morte em seu sentido de renovação e nascimento, porque, como cristão, acreditava que o direito da vida, assim como o da morte, era definido por um ser maior, Cristo, que foi crucificado e morto como exemplo aos seus discípulos e seguidores.

Sem vida, é jogado na cloaca, "[...] para que não fosse honrado pelos cristãos como mártir".[24] O corpo sem vida do jovem foi recolhido pelos seus amigos, que lhe reservaram um lugar onde pudesse guardar junto a si fragmentos de lembranças que marcaram a sua existência. À semelhança dos primeiros cristãos, ele foi enterrado nas catacumbas com os seus pertences.

Fiel à iconografia dos primeiros séculos do cristianismo ...*Das Dores que Pastoreio* (2, 1991) representa o interior de seu túmulo. Attilio é o primeiro artista que o representa em posição jacente, o santo morto em seu túmulo. Os três quadros do tríptico encadeiam certa ordem narrativa, como se fossem os atos de uma representação litúrgica. Neles o artista cria os símbolos que o jovem gostaria que fossem guardados consigo em sua última morada. Os quadrados em branco mostram que a cena se desenrola de dia, enquanto o azul simboliza a noite, mas também que a sua alma, o seu espírito, tem um lugar reservado no mundo celestial.

O primeiro painel, à esquerda, revive o tema de *Objeto da Dor* (1991), quando o artista se apropriou do corpo do jovem mártir entrelaçado ao seu algoz. A forma da nádega e da perna do jovem foi inspirada no *Estudio de desnudo femenino yacente* (Ingres, 1840, desenho 54).[25] O tecido estampado em azul é a veste de *Sebastianus* em *A Transladação da Paixão* (1991), símbolo da origem nobre do mi-





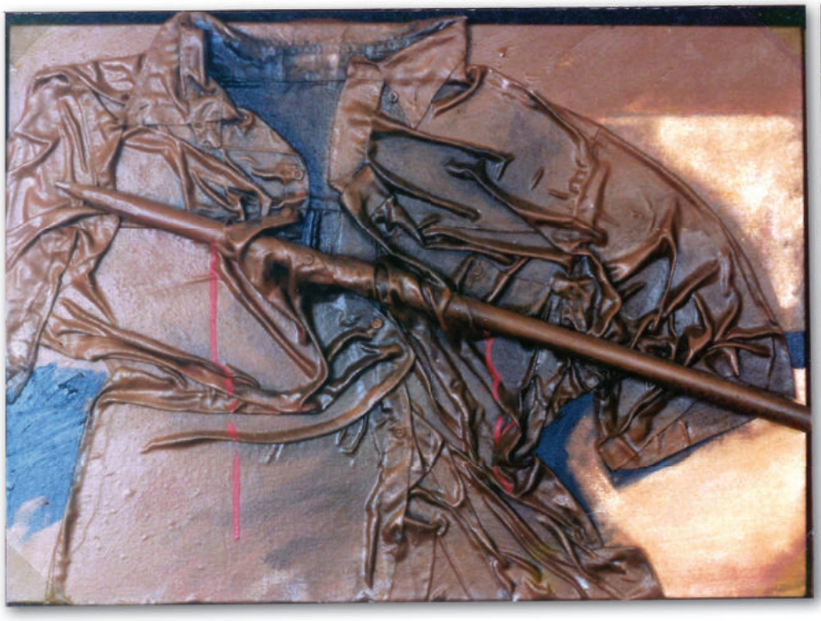
141. ...*Das Dores que Pastoreio* (2), 1991

litar e serve como mortalha que cobre o seu corpo sem vida. Um fruto ocre em forma de pera faz contraponto com o pé do arqueiro com a meia vermelha. Se o vermelho significa o amor, o sangue do sacrifício, o fruto simboliza que, em uma paixão não correspondida, tudo pode acontecer. Em vez de desejos sensuais, ela pode frutificar a indiferença, a dor. Em vez do amor, ser supliciado pelo seu algoz a quem pastoreou, a quem doou o seu amor e colheu a resignação de ser martirizado. Mas, como contraponto, pode simbolizar o seu desejo de imortalidade.



No painel central, estão expostos os dois elementos que identificam a contemporaneidade da representação da morte do jovem – uma túnica no lugar da veste e uma lança em vez da flecha. O tom bronze da túnica e da lança é a marca de quanto aterrorizador foi o suplício imposto por seu algoz. A mancha azul-violeta é o sangue derramado e coagulado, que se espalha por baixo do seu corpo e alcança a sua veste. Se, em o *Objeto da Dor* (1991), o seu genital foi coberto com um pedaço de madeira, neste painel ele foi revestido com a sua veste manchada pelo sangue derramado e pela lança que selou a sua vida terrena.

No terceiro painel, do lado direito, a forma do corpo do jovem morto foi inspirada no *Estudio de desnudos masculinos yacentes* (Ingres, 1808-1810, desenho 16).[26] Ele está acompanhado do elemento que o impediu de se defender do seu algoz – a corda que amarrou as suas mãos à árvore ou à coluna. Enquanto, do alto das suas mãos em súplica, escoa o sangue de sua paixão, de seu sacrifício, de seu martírio, a mão que se apoia sobre o seu corpo é a mesma que preparou o arco e lançou a flecha que o levou à morte. É a lembrança do amor ausente. O tom carmim de sua pele mostra a exuberância de sua juventude, e as suas mãos estendidas ao longo da cabeça representam o momento em que se dá a transformação de sua passagem, isto é, a sua despedida definitiva do mundo terreno para o mundo espiritual.





Ascensão

O tema religioso da *Ascensão* se relaciona com as passagens de Cristo na terra após a sua morte e o sepultamento no sepulcro. É considerada uma festa eclesiástica comemorativa de sua glorificação logo após a sua morte, representada como subida aos Céus.[27] A Ascensão se associa à Ressurreição, na medida em que a subida de Cristo ao mundo celestial só foi possível porque ele ressuscitou de sua condição de morto, de acordo com os escritos bíblicos dos quatros evangelistas.[28]

Na doutrina cristã, a ressurreição implica salvação e permite o surgimento de uma nova vida, distinta e oposta à existência terrestre e que, a partir da ressurreição de Cristo, é aguardada e pode ser alcançada por todos os fiéis cumpridores dos preceitos dos dogmas do cristianismo.[29]

São Sebastião foi canonizado porque a doutrina da Igreja acolheu os seus martírios como uma prova de fé e, desse modo, ele ascendeu aos Céus e foi merecedor da vida eterna. A sua salvação, que pode ser entendida como a sua libertação, redimiu-o de todos os pecados e deslizes que ele porventura tenha cometido em sua vida terrena. Ao ser morto como mártir, a sua inquietude interior foi dissipada e ele alcançou a paz. Ao tornar-se santo, ele tem em si a vida eterna e a presença do poder divino.

Em *Sebastianus Ad Post Holbein* (10, 1990), o jovem ascendeu ao Céu quando depois do término de sua vida na terra. A cor de sua pele, acinzentada, é aquela da ressurreição, enquanto a corda "[...] está ligada, de maneira geral, ao simbolismo da ascensão, como a árvore, a escada de mão, o fio de teia de aranha. A corda representa o meio, bem como o desejo de subir".[30] Os braços erguidos para o alto são os sinais da ascensão e significam, na liturgia cristã, a imploração da graça ao alto, a abertura da alma às benesses divinas.[31]

O marrom de seus braços e tronco, mistura dos tons, como o vermelho, o azul, o branco e o preto, é a cor da terra e simboliza a sua origem humana, a humildade, a resignação de como enfrentou os desígnios das vicissitudes que o acometeram na vida terrena.

A sua mão direita apresenta o tom carmim de um ser ainda com vida, como uma forma de chamar a atenção para a sua vida eterna. Os dedos médios, em forma de V, representam as duas naturezas de Cristo – humana e divina. Mas podem, ainda, lembrar a sua libertação da paixão não correspondida e que o levou ao sacrifício da morte e significar a *Verdade*, aprendida nos ensinamentos dos dogmas do cristianismo.

Em sentido horário, estão presentes os símbolos de sua ascensão – os raios, o dourado da folha de ouro misturado ao verde e o azul que contornam a sua imagem no lado direito.

Os raios vermelhos clareados pelo branco representam a vida, e o branco é a própria luz, a nova vida. É a cor da túnica de Cristo, que associa a ascensão do jovem semelhante àquela do filho de Deus.

O verde significa a vida, a esperança e o renascimento. Na iconografia cristã, é o símbolo da renovação espiritual. Misturado ao ouro, estabelece o elo com a divindade e indica a sua proximidade com Deus.

O azul que contorna a sua imagem, além de ser a cor da Virgem, está ligado à verdade e à divindade. Ao preencher o espaço do lado direito, representa o mundo celestial, a morada eterna reservada ao espírito, à alma do jovem.



142. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (10), 1990

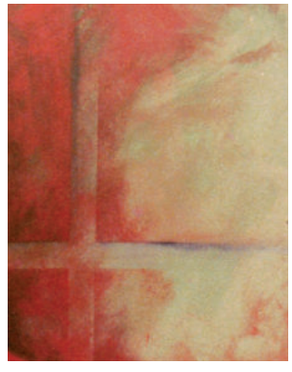


143. *Sebastinaus Ad Post Hans Holbein* (11), 1990

Mito

Sebastianus Ad Post Holbein (11, 1990) representa os momentos do jovem como Santo e Mártir, Homem e Mito. O Mito se apresenta na interpretação da narrativa de *Sebastianus*, à semelhança de São Sebastião. Semelhante ao Santo, no primeiro plano, contornado pelo vermelho, a transparência da pureza de sua pele cinza e descarnada expõe o seu lado transcendente e a sua natureza divina. Os seus atributos de humildade e lealdade o recompensaram e ele comunga a bem-aventurança com elegância e reverência.

As suas virtudes, que simbolizam a verdade, a fidelidade, a coragem e o altruísmo, quando na condição de Homem, transmitem a crença de que o sofrimento purifica aqueles que são fiéis a uma causa. Para que ele seja sempre lembrado pelo seu martírio, a cruz, manchada pelo sangue de sua paixão, simboliza o altar de seu sacrifício. O seu corpo, de Homem, mas também de Mártir, contornado pelo sangue, sustenta o seu espírito cristão. Ao fundo, a cruz, símbolo da Crucificação, mas também de uma crença que o aproximará cada vez mais de seus semelhantes e de Deus.





Memória



Attilio aos dezoito anos de idade, 1973, Vitória

Memória

1955
17 de julho. Nasce em São Domingos do Norte, Espírito Santo.
Filho de Elvira De Martin e Attilio Colnago.

1970
Início dos estudos de desenho e pintura por correspondência. Instituto Hollywood, São Paulo

1973
Ingresso no Curso de Artes Plásticas, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

1977
Graduação em Artes Plásticas, UFES, Vitória.

1978
Admitido como Professor Colaborador de Desenho. Centro de Artes, UFES, Vitória.

1989
Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis: Pintura de Cavalete e Escultura Policromada sobre Madeira. Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Escola de Belas-Artes, UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais.

2009
Início do Curso de Mestrado em Teoria da Arte (Patrimônio e Cultura), Centro de Artes, UFES, Vitória.



Attilio com Nero aos dez meses de idade, 1956, São Domingos do Norte



Matrimônio dos pais do artista, 1936, Itarana

Exposições Individuais

1980
Desenhos. Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. Capela Santa Luzia, Vitória.

1982
Desenhos. Casa de Cultura Raimundo Cela. Fortaleza, Ceará.
Desenhos. Galeria Homero Massena, Vitória.
Desenhos. Fundação Cultural de Brasília, Distrito Federal.

1984
Cenas de um Casamento. Tauru's, Vitória.

1985
Desenhos. Galeria Homero Massena, Vitória.

1986
Desenhos. Centro de Artes, UFES, Vitória.

1987
Diálogos com a Paixão. Pinturas. Objetos. Galeria Vila Anticqua, Vila Velha.

1988
10 +1 Perigosas Maneiras de Amar. Pinturas. Objetos. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES, Vitória.

1990
Sebastianus. Desenhos. Pinturas. Espaço Cultural Yázigi, Vitória.



Convite da exposição de *Sebastianus*, 1990


Foto de Tania Calazans
O artista na exposição de *Sebastianus*, 1990


Instalação da Exposição de *Sebastianus*, 1990





Convite e Instalação da Exposição de *Sebastianus*, 1991



Foto de Marcem Garcia e Gese Loriato

O artista na exposição de *Sebastianus*, 1991



144. *Às Vezes Ficam Faltando Pedaços Demais*, 1992

1991
Sebastianus. Pinturas. Itaugaleria, Vitória.

1992
Para Olvidar ou Do Amor Impossível de Lindaura Correia. Pinturas. Objetos. Galeria Estúdio A. Recife, Pernambuco.

1994
Do Retorno às Meias Verdades. Pinturas. Espaço Cultural Consultime, VilaVelha.

1995
Ladainha de Nossa Senhora. Pinturas. Objetos. Espaço Cultural Yázigi, Vitória.

1996
A Casa de Mme. Antonieta. Pinturas. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.

1998
Sonetos do Amor Obscuro: Para Lorca. Desenhos. Espaço Cultural Florpac, Vitória,1999
Brancas Flores sem Perfume. Pinturas. Objetos. Espaço Cultural Consultime, Vila Velha.

2000
Do Objeto Ausente. Pinturas. Art Patente Galeria, Vitória.

2002
Estações Femininas. Pinturas. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.



145. *Manhã em Dourado*, 2000

Foto de Marcem Garcia e Gese Loriato



O artista entre sua mãe Elvira e as irmãs, Estephania, Esther e Estela, 2002



146. *Luzia*, 2002



147. *Santa Cristina*, 2006

2003
Sacre-Coeur. Objetos. Galeria Homero Massena, Vitória.
Exposição Attilio Colnago. Agnus Dei Galeria de Arte. Belo Horizonte, Minas Gerais.

2004
Sacre-Coeur. Objetos e Pinturas. Fundação Cultural. Uberaba, Minas Gerais.
Sacre-Coeur. Objetos e Pinturas. Secretaria de Cultura. Uberlândia, Minas Gerais.

2005
Confidências Para Uma Terceira Pessoa. Desenhos. Espaço Cultural Egydio Antônio Coser, Vitória.

2006
Sanctus. Imagem e o Imaginário por Attilio Colnago. Espaço Cultural Yázigi, Vitória.

2008
Entre o Cais e o Horizonte: Um Exercício de Pintura. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.



148. *En la Casa Azul*, 2008



Montagem do painel da Sala dos Milagres do Convento de Nossa Senhora da Penha de Vila Velha, 1999

Exposições Coletivas

1973
III Salão do Centro de Artes. UFES, Vitória.

1974
I Semana de Artes de São Mateus. UFES, São Mateus, Espírito Santo.
IV Salão do Centro de Artes. UFES, Vitória.

1975
II Semana de Artes de São Mateus. UFES, São Mateus, Espírito Santo.
V Salão do Centro de Artes. UFES, Vitória.

1976
I Exposição de Artes Plásticas CVRD/UFES, Vitória.
I Salão de Arte Universitária do Espírito Santo, UFES, Vitória.

1977
VII Salão do Centro de Artes. UFES, Vitória.
Coletiva de Artistas Capixabas. Galeria Homero Massena, Vitória.
II Salão de Arte Universitária do Espírito Santo. UFES, Vitória.

1978
Coletiva Capixaba de Arte. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES, Vitória.
I Salão de Exposições. EMCAPA, Vitória.

1979
Artistas do Espírito Santo. Galeria FUNARTE Oswaldo Goeldi. Brasília, Distrito Federal.
Artistas do Espírito Santo. Galeria Angelus. Belém, Pará.
Artistas do Espírito Santo. Galeria da Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba, Paraná.
XIII Festival de Inverno de Ouro Preto. Ouro Preto, Minas Gerais.
Coletiva. Galeria Homero Massena, Vitória.
XIII Festival de Inverno de Ouro Preto. Palácio das Artes, Minas Gerais.

1980
Coletiva. 29º Aniversário do Centro de Artes. UFES, Vitória.

1981
Coletiva. Professores do Centro de Artes. UFES, Vitória.
Coletiva. 14º festival de Inverno. Diamantina, Minas Gerais.
I Coletiva de Artistas Capixabas/SESC, Vitória.

1982
Gravura. Coletiva do 15º Festival de Inverno. Diamantina, Minas Gerais.
Coletiva de Artistas Plásticos Capixabas. Câmara Municipal, Vitória.
Salão de Artes Plásticas do Espírito Santo, Vitória.

1983
Coletiva. 16º Festival de Inverno. Diamantina, Minas Gerais.
Coletiva. 16º Festival de Inverno. Espaço Universitário, UFES, Vitória.
Artistas Capixabas. 1ª Semana de Artes. UFES, Vitória
Materiais e Técnicas Artísticas. Espaço Universitário, UFES, Vitória.
Coletiva da Associação dos Artistas Plásticos Profissionais do Espírito Santo, Vitória.

1984
Brasil. Oh Brasil. Pinturas. Uitnodiging, Galeri Willems. Demerstraat, Hassel, Bélgica.

1985
Museu de Arte Brasileira. Fundação Álvaro Penteado. São Paulo, São Paulo.

1986
Tintas, Materiais e Técnicas Artísticas: Pesquisa. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES, Vitória.
Coletiva de Artistas do Espírito Santo. Itaugaleria, Vitória.
Artistas Capixabas. Galeria de Arte, Vitória.
Pintura. Itaugaleria, Vitória.
Pesquisa. Galeria de Arte Álvaro Conde, Vitória.
Capixabas no Festival de Inverno de São João Del' Rei. Galeria Espaço Universitário, UFES, Vitória.

1987
Espírito Santo: Desenho, Pintura, Escultura. Museu Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
Mostra Coletiva. Itaugaleria, Vitória.
Pequenas Grandes Obras. Kroma Galeria de Arte, Vitória.



149. Série *As Grandes Damas* (díptico I), 1987

1988
Exposição de Inauguração. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
Arte Sacra: Pinturas e Esculturas. Galeria Álvaro Conde, Vitória.
Aquarela e Acrílica. Espaço Cultural José Augusto Castro. Guarapari, Espírito Santo.

1989
Um Código 7. Galeria Álvaro Conde, Vitória.
Um Código 7. Galeria Theodoro Braga. Belém, Pará.

1991
Pinturas. Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.
Exposição Comemorativa dos 40 Anos do Centro de Artes, UFES, Vitória.
Instalação Porto 91. CODESA, Vitória.

1992
Uma Exposição de Artistas Capixabas. Galeria Homero Massena, Vitória.
Mulher. Dia Internacional. Espaço Cultural Yázigi, Vitória.
Exposição Coletiva de Inauguração. Porto de Vitória. CODESA, Vitória.
Thirdy Brazilian Art Exhibition. Dixon and Bloomsbury Galleries, Londres.
Different Forms of Being in Love. Pinturas. Galeria de Arte University of Nottingham, Inglaterra.

1993
Objetos de Arte. Galeria Arte A Parte, Vitória.
Tarô. Pintura/Objeto. Espaço Universitário, UFES, Vitória.

1994
Obras: Referências. Espaço Cultural CINDES, Vitória.
Pessoa, Pessoas. Desenho. Espaço Universitário, UFES, Vitória.
Pessoa. Pessoas. Desenho. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.

1995
Convite: Arte. Tok & Stok, Vitória.
Memórias e Tendências. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.

1996
Uma Coletânea dos Professores do Centro de Artes. Galeria de Arte e Pesquisa, UFES, Vitória.

1997
Exposição de Ilustrações de Artistas do Espírito Santo Para o Projeto Nossolivro do Jornal A Gazeta. Galeria Homero Massena, Vitória.
Nossos Tempos, o Prazer de Voar. Projeto Meta Cultural. Acervo Rio-Sul Linhas Aéreas, São Paulo.
O Poeta e a Utopia. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
Olhares Contemporâneos Sobre Benedito Calixto. Galeria de Arte Aldomario Pinto. Chocolates Garoto. Vila Velha, ES.

1999
Inauguração da Agnus Dei Galeria de Arte. Belo Horizonte, Minas Gerais.

2000
Calendário. 12 Artistas-12 Meses. Galeria de Arte Espaço Universitário, UFES, Vitória.

2001
Olhares sobre o Solar. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
A Santa Ceia do Terceiro Milênio: Dividindo o Pão do Espírito Santo, da Cultura e da Arte. Pinturas e Esculturas. Art Patente Galeria de Arte, Vitória.
Sete Aquarelistas. Agnus Dei Galeria de Arte. Belo Horizonte, Minas Gerais.



150. *Última Ceia*, 2001

2002
Drummond: Poesias em Formas e Cores. Comemoração do Centenário de Nascimento de Carlos Drummond de Andrade. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
Exposição Comemorativa dos 50 Anos do Centro de Artes. As Respostas dos Artistas. Centro de Artes. UFES, Vitória.

2003
Vitória em Arte. 1ª Mostra de Arte do Sindiappes Comemorativa dos 452 Anos de Vitória. Galeria Francisco Schwrz. Assembleia Legislativa, Vitória.

2004
Floreiros III: Batalha das Flores. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
Tangenciais. Casa & Cia, Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo.
Singularidades. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.



Attilio e Ana Coeli Piovesan na Ana Terra Galeria, 2004



151. *A Sala Vermelha* (2), 2004

2005
Criança e Adolescente em 1º Lugar. Espaço de Arte Elpídio Malaquias. Assembleia Legislativa, Vitória.
Celebrando Ana Terra. Centenário de Érico Veríssimo. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.

2006
Pinturas. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
Memórias e Tendências. Ana Terra Galeria de Arte. Prainha, 38º Batalhão de Infantaria, Vila Velha.
Ausência de uma Verdade. Agnus Dei Galeria de Arte. Belo Horizonte, Minas Gerais.

2007
Floreiros V. Harmonia com a Natureza: Arquitetura Védica. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
Aeterna Caeli Glória. Galeria de Arte Espaço Universitário, UFES, Vitória.

2008
Outro Olhar Sobre o Jardim. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.

2009
De Amores e Utopias. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
Devoção e arte: uma hagiografia possível. Memorial da Paz, Prefeitura Municipal de Vitória, Vitória.



Alda Luzia e Attilio em vernissage, 2008





152. *Hasta que me Olvides*, 2009

2010
Como um Encantado... Pinturas. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.
100 Anos de Ensino de Artes no Espírito Santo. Galeria de Arte e Pesquisa do Cento de Artes da UFES, Vitória.
Art Gallery in Brasil 2010. Lançamento e exposição. Espaço Cultural do Tribunal de Justiça do Espírito Santo, Vitória.
Floreiros VIII. Das coisas que a gente aprende com as flores. Ana Terra Galeria de Arte, Vitória.



153. *Sua Sombra a se Multiplicar*, 2010

Prêmios

1975
Prêmio UFES. Desenho. UFES, Vitória.
Prêmio. II Semana de Arte de São Mateus. São Mateus, Espírito Santo.

1976
II Prêmio Desenho: I Exposição de Artes Plásticas CVRD/UFES, Vitória.
Prêmio FUNARTE: I Salão de Arte Universitária, Vitória.

1977
Prêmio UFES: II Salão de Arte Universitária, Vitória.

1979
I Prêmio Desenho: XIII Festival de Inverno de Ouro Preto. Ouro Preto, Minas Gerais.

1982
Prêmio Aquisição. Coletiva de Artistas Plásticos Capixabas, Vitória.
Menção Honrosa. Salão de Artes Plásticas do Espírito Santo, Vitória.



154. *Ogum*, 1979

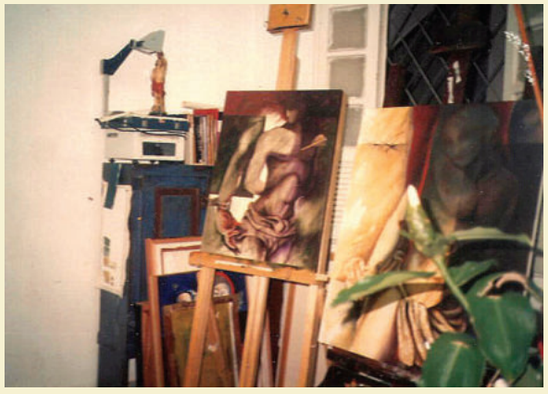
Ateliês



Foto de Marcem Garcia e Gese Loriato

Ateliê de Jucutuquara, 1991













Ateliê de Jardim Camburi, 1995, 1996, 1999 e 2002








O artista e a criação de *Confidências Para Uma Terceira Pessoa*, 2005





2006



2008



2007



2010













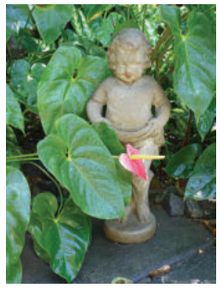






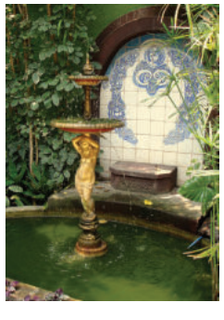
2010





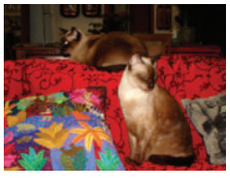






2010











2010





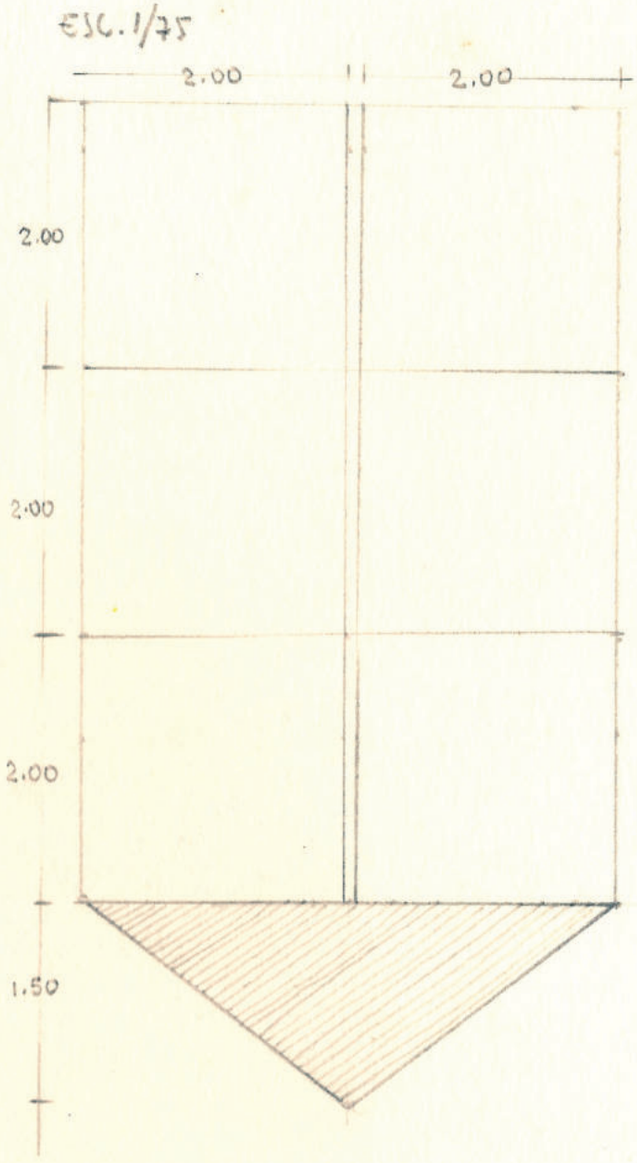


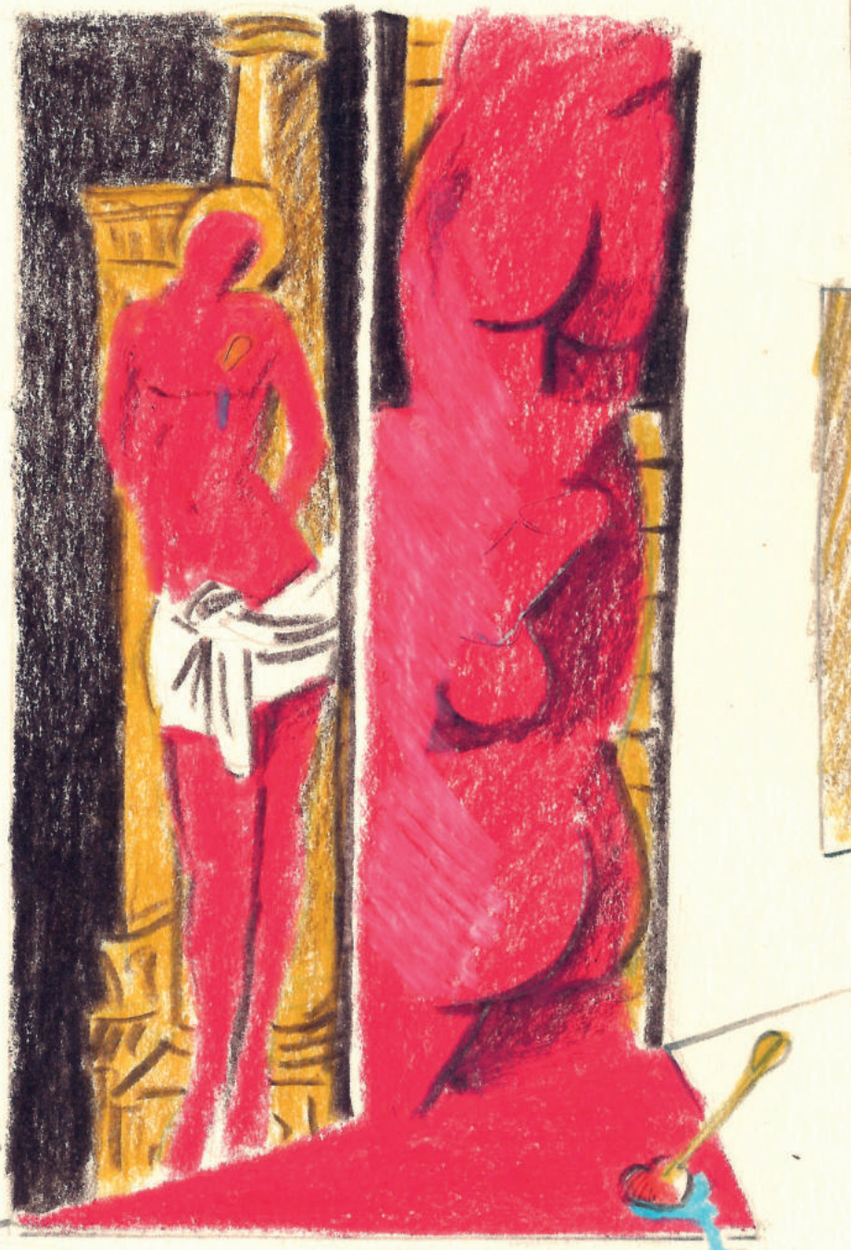




2010

Estudos



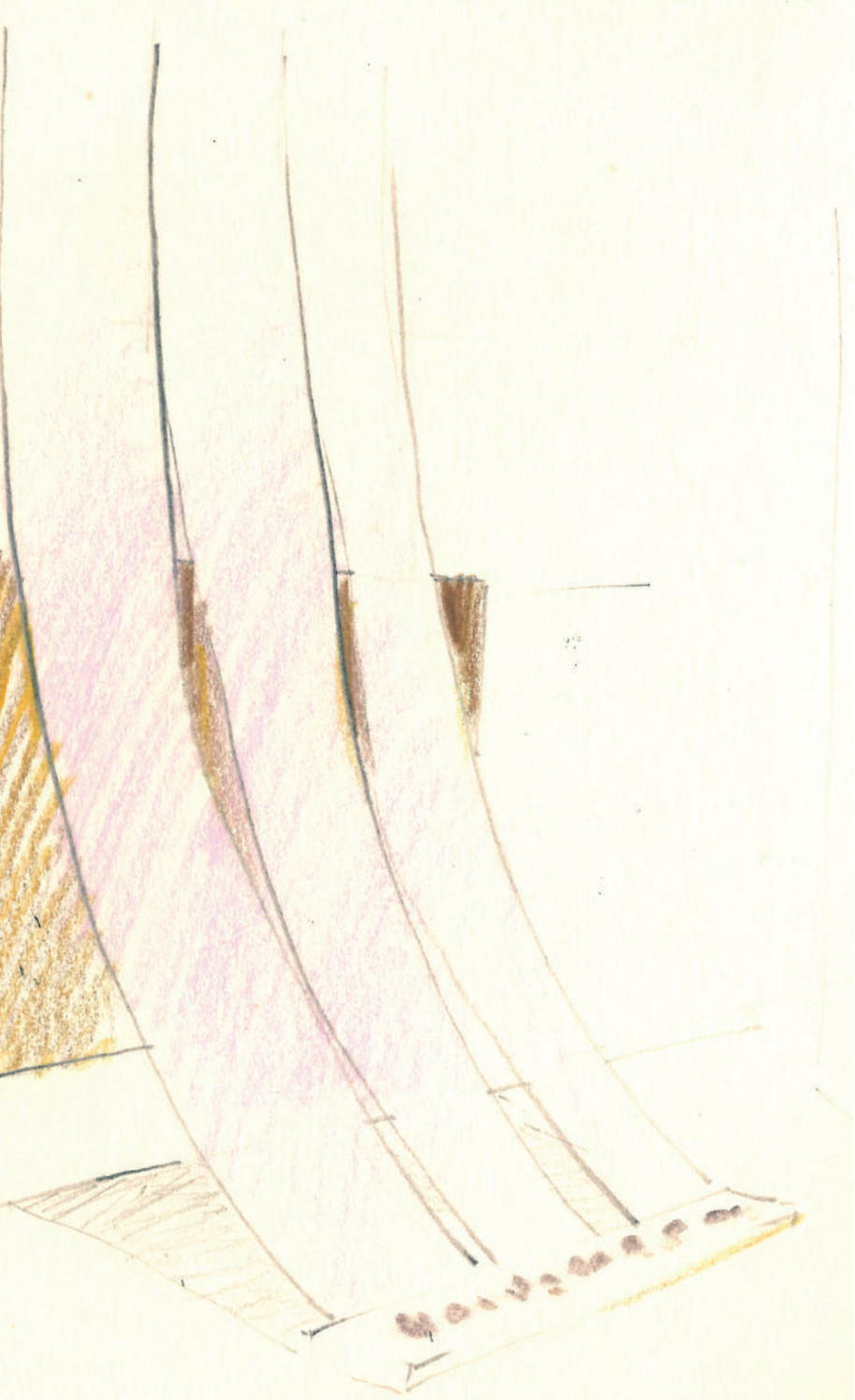




PROJETO PARA
INSTALAÇÃO NO PORTO

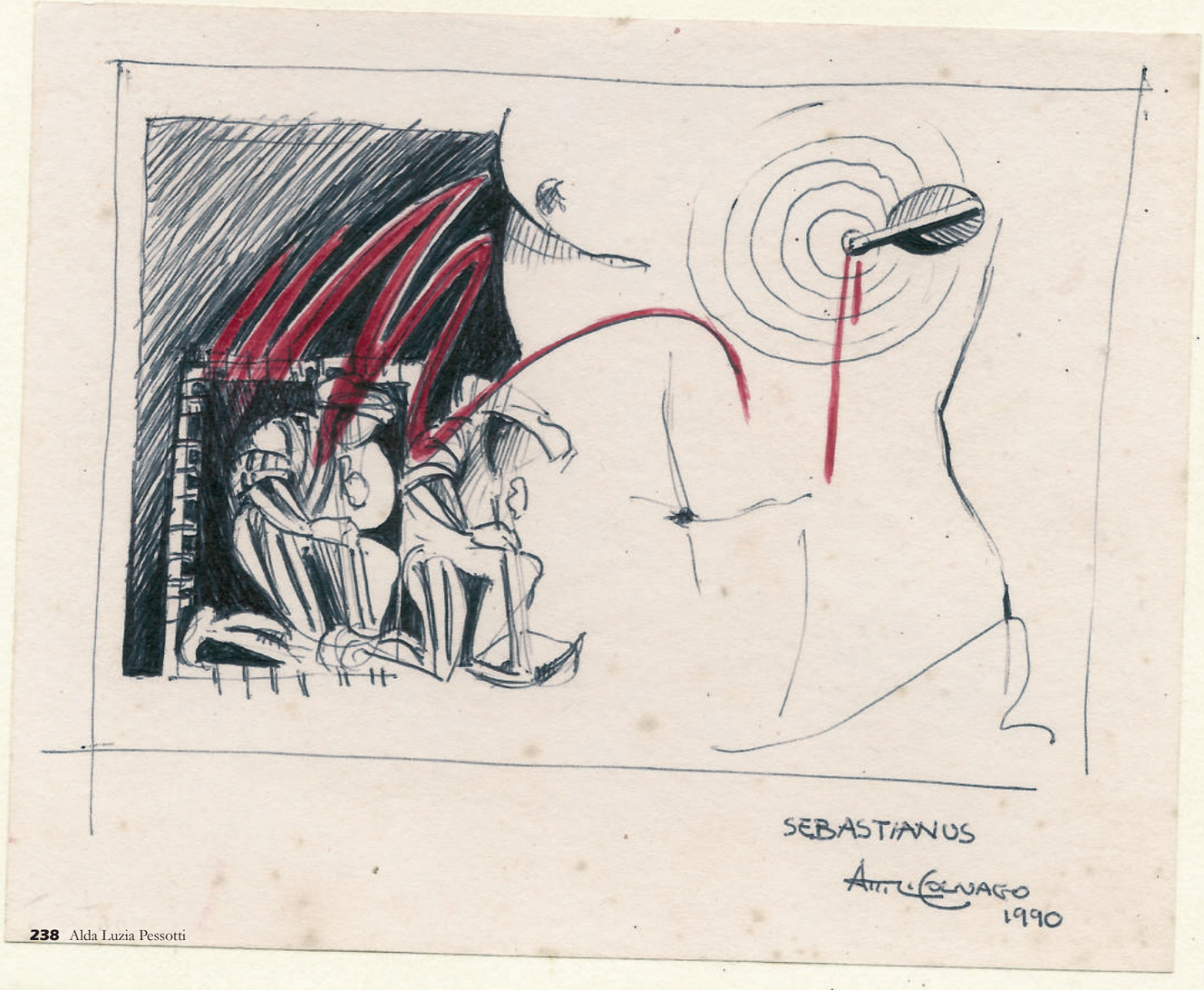
PAREDE : PAINÉIS COM 6 MÓDULOS (2x2m)
-VINILICA S. TELA + DOURADOS

SOLO: AREIA COMPACTADA COBERTA COM PIGMENTO VERMELHO
CORAÇÃO EM RELEVO / FLECHA DOURADA / TINTA A. ULTRAMAR.

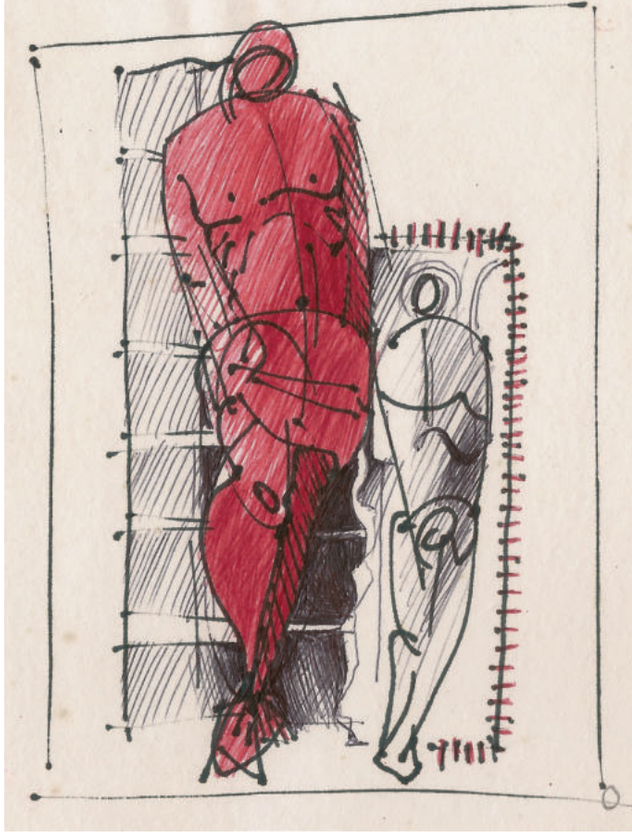


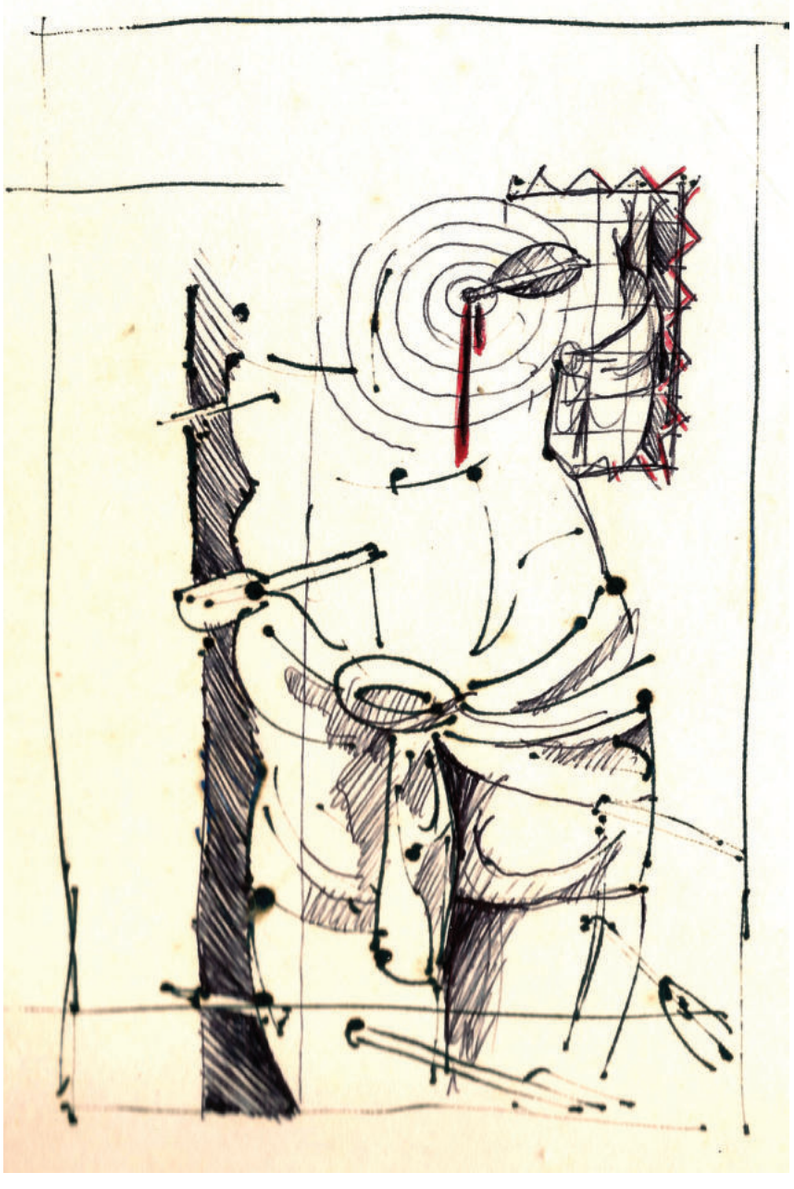





SEBASTIANUS
ARTURO COLNAGO
1990

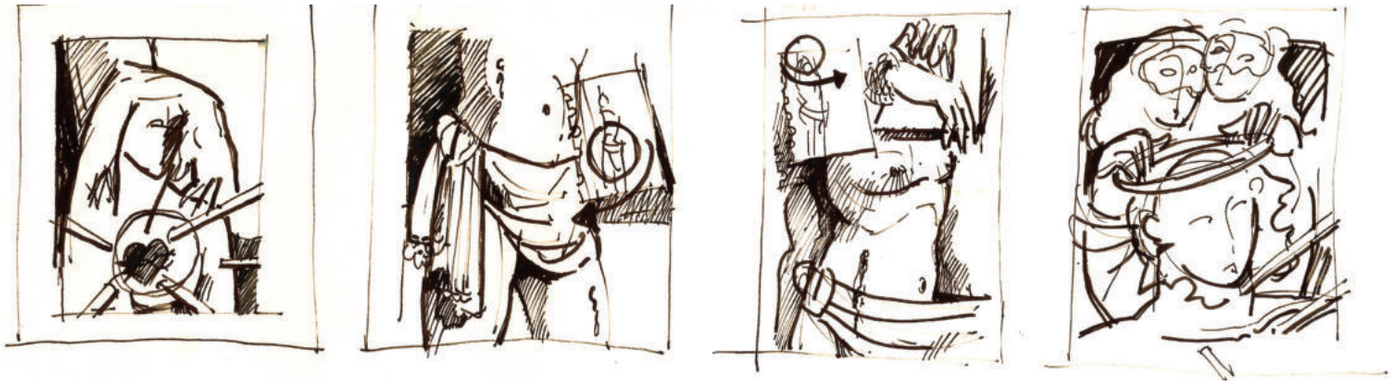




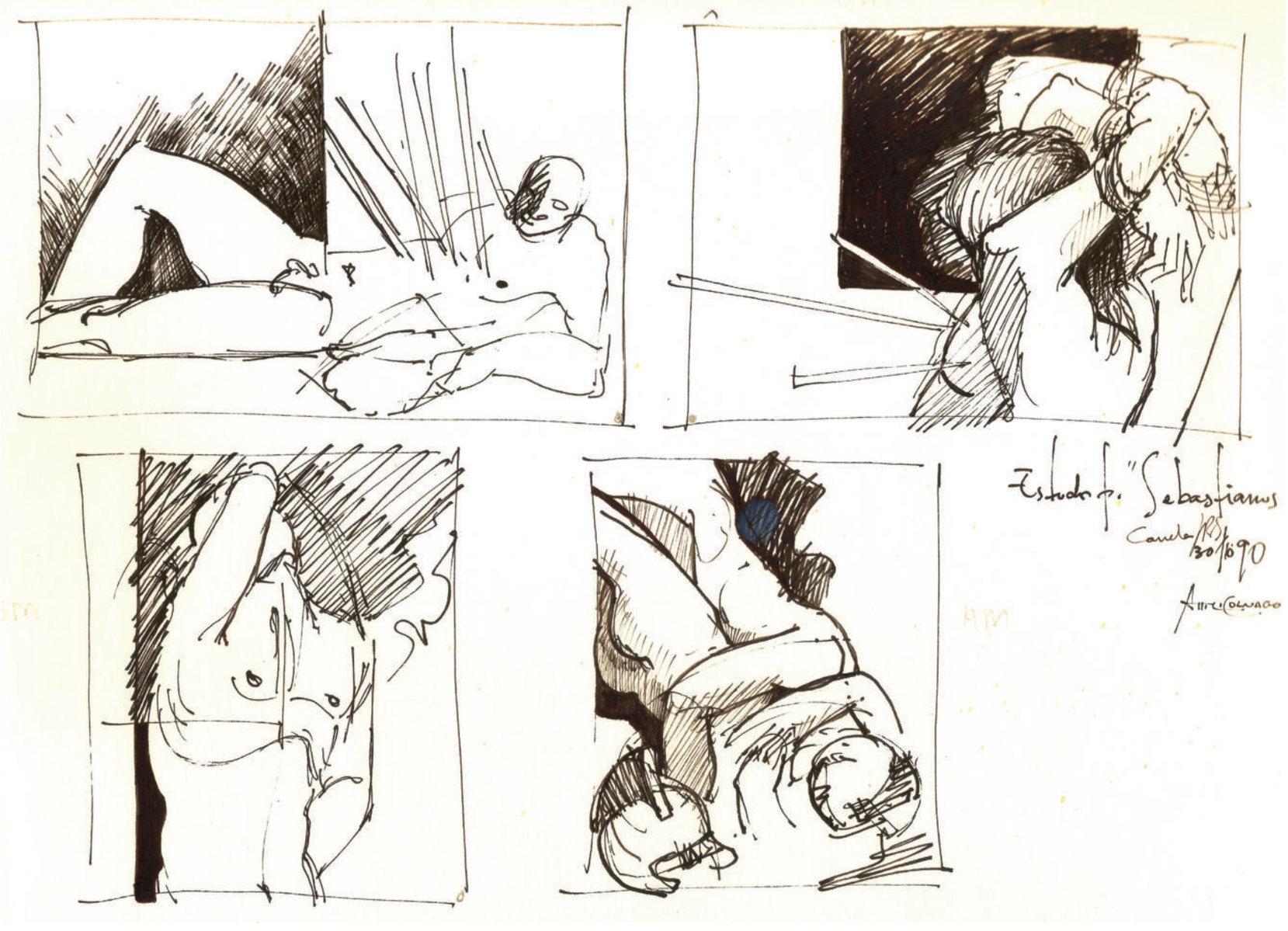





Atti di Colmago
'90
Camila R.S.






Estudo p. "Sebastianus
Canela RS 30/10/90
Attilio Colnago

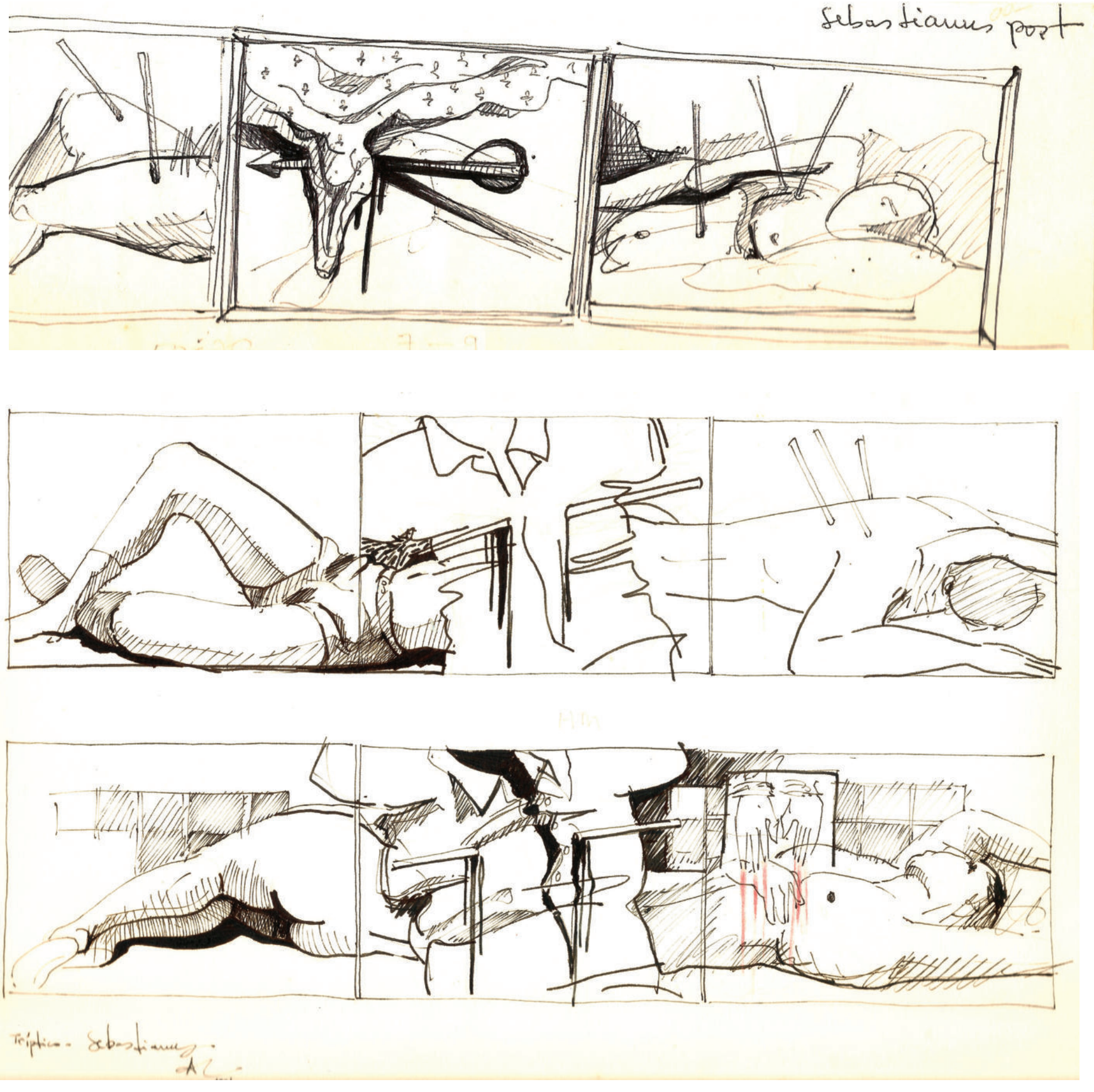


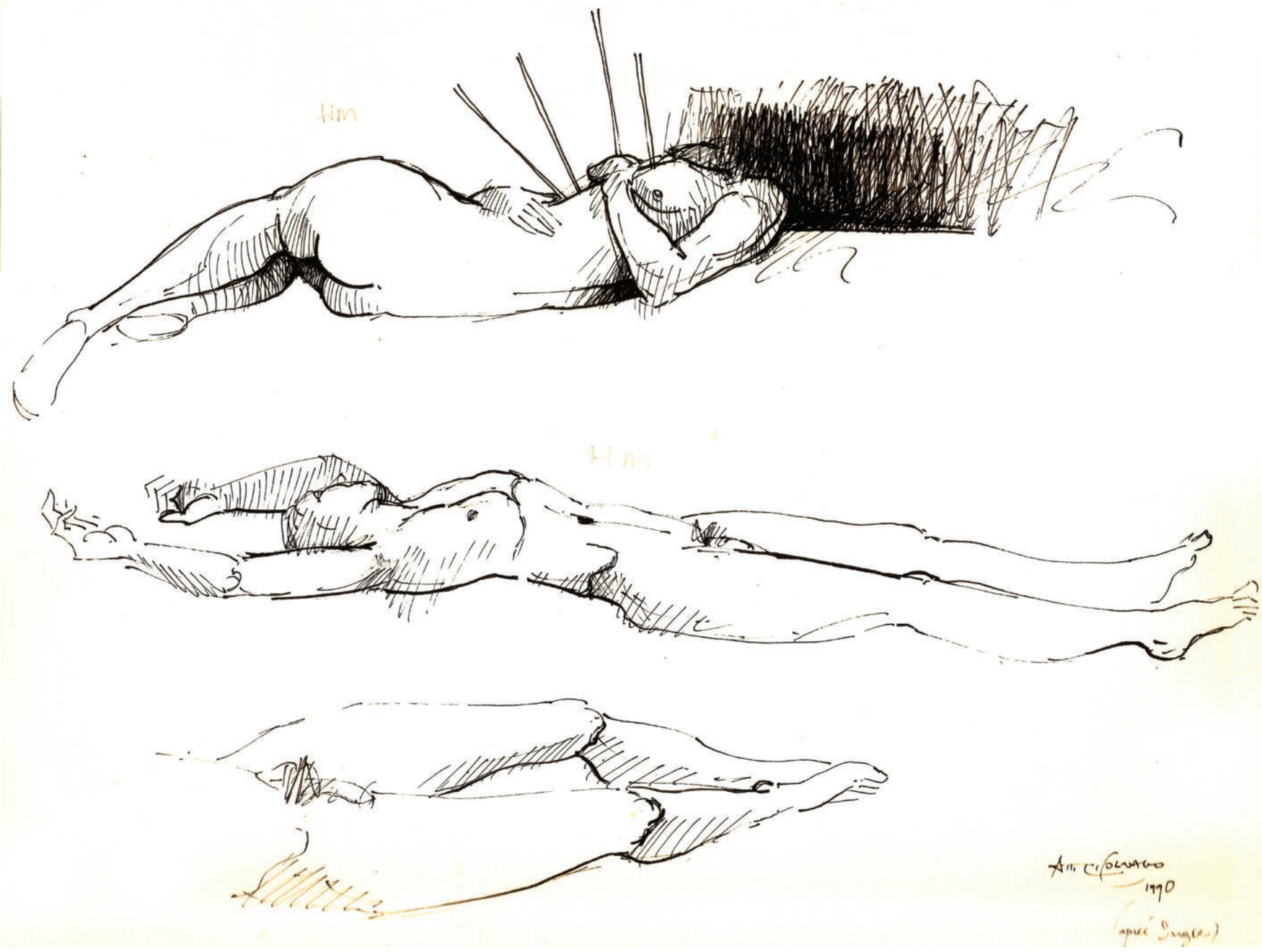


Necessário é dar, que o santo se torne carne,
que viva entre "Jindaire" e "Oraniare",
que venha de seus 3 mães, que se
torne forma e que me possua, pois
... vive em mim e até mais do
que eu"...

AZ

Sinfonia "Sebastianus"
Cuneo 5/11/70


Sebastianus post
Tríptico - Sebastianus -


Attilio Colnago
1990

Legendas

O Encantado

1. Série *As Grandes Damas* (estudo), 1986. Desenho, nanquim, 31 x 22cm. Acervo do artista, Vitória.
2. *Figura Humana* (1), 1973. Desenho, bico de pena e aguada de nanquim, 22 x 31cm. Acervo do artista, Vitória.
3. *Figura Humana* (2), 1973. Desenho, bico de pena, 22 x 31cm. Acervo do artista, Vitória.
4. *Figura Humana* (3), 1975. Desenho, nanquim, 46 x 32cm. Acervo do artista, Vitória.
5. *Figura Humana* (4), 1975. Desenho, nanquim, 46 x 32cm. Acervo do artista, Vitória.
6. *Saci* (ilustração de *A Tribuna*), 1975. Desenho, nanquim, 32 x 47cm. Acervo artista, Vitória.
7. *King - Kong* (Ilustração de *A Tribuna*), 1976. Desenho, nanquim, 43 x 30,5cm. Acervo do artista, Vitória.
8. *Figura Humana* (5), 1976. Desenho, lápis *conté*, 43 x 30,5cm. Acervo do artista, Vitória.
9. *Figura Humana* (6), 1980. Desenho, aquarela e grafite, 33 x 47,5cm. Acervo do artista, Vitória.
10. *Oxum, Oraieieu* (1 e 2), 1981. Desenho, grafite, aquarela, 45 x 30,5cm. Acervo do artista, Vitória.
11. *Sibila e a Escala Musical* (ilustração do livro de Maria das Graças Silva Neves), 1996. Desenho, 20 x 21cm. Acervo do artista, Vitória.
12. *Diário Erótico: Suas Histórias Pelos meus Contos* (ilustrações do livro de Fabíola Colares), 2006. Desenho, 21 x 29,7cm. Acervo do artista.
13. Pieter Bruegel, o Velho. *A Parábola dos Cegos*, 1568. Têmpera sobre madeira, 86 x 154cm. Galeria Nacional de Capodimonte, Nápoles.
14. *Os Cegos ou o Sábio de Flandres* (estudo de figurino e adereços), 2007. Desenho, lápis de cor, 30 x 23cm. Acervo do artista, Vitória.
15. *Os Cegos ou o Sábio de Flandres* (prova do figurino), 2007. Desenho, lápis de cor, 30 x 23cm. Acervo do artista, Vitória.
16. *Os Cegos ou o Sábio de Flandres* (cena da peça), 2007. Fotografia, 13 x 9cm. Acervo do artista, Vitória.
17. Ponta seca e pontas de metal (ouro, prata, latão e cobre), lixas para afiar as pontas e quadro comparativo das hachuras das pontas de metal usadas na série *Confidências para uma Terceira Pessoa: Desenhos*, 2005. Objetos variados sobre MDF, 32 x 32cm. Acervo do artista, Vitória.
18. *Saskia*, 2005. Desenho, pontas de metal (prata, latão, cobre) sobre MDF, 30,5 x 46cm. Coleção Elvira Loureiro Colnago, Rio de Janeiro.
19. Rembrandt. *Saskia com Flores*, 1635. Óleo sobre tela, 1,23 x 0,98m. Galeria Nacional, Londres.
20. O artista e alunos na aula de Desenho III (Figura Humana) com modelo vivo, Centro de Artes, UFES, 2008. Fotografia, 10 x 5cm. Acervo do artista, Vitória.
21. O artista e alunos no Laboratório de Materiais e Técnicas Artísticas, Centro de Artes, UFES, 2008. Fotografia, 13 x 18cm. Acervo do artista, Vitória.
22. Aulas de Desenho Artístico na Pedra da Cebola (1 e 2), Vitória, 1999. Fotografia, 9,7 x 15cm. Acervo do artista, Vitória.
23. *Pedra da Cebola com Cacto*, 1999. Desenho, aquarela sobre papel, 16 x 24cm. Coleção particular, Vitória.
24. *Tintas*: *Materiais de Arte* (capa do livro de Attilio Colnago e Joyce Brandão), 2003. Fotografia, 20,6 x 21cm. Acervo do artista.
25. O artista em seu ateliê com alunos de Desenho III do Centro de Artes, UFES, 2008. Fotografia, 13 x 18cm. Acervo do artista, Vitória.
26. O artista em seu ateliê com alunos da rede particular de ensino, 2010. Fotografia, 13 x 18cm. Acervo do artista, Vitória.
27. O artista em seu ateliê e alunos nas aulas de desenho e pintura, 2008. Fotografia, 13 x 18cm. Acervo do artista, Vitória.
28. Restauração de *Nossa Senhora Auxiliadora* pelo Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes, UFES e sua devolução à cidade de Marilândia, 2000. Fotografia, 15 x 10cm. Acervo do artista, Vitória.
29. Restauração da imagem de *Nossa Senhora da Penha*, 2010. Igreja de Marataízes, Espírito Santo. Fotografia, 13 x 9cm. Acervo do artista, Vitória.
30. Restauração da pintura e retábulo da Igreja dos Reis Magos, 2007-2010. Nova Almeida, Espírito Santo. Fotografia, 15 x 18cm, 15 x10cm, 15 x 10cm. Acervo do artista, Vitória.
31. *De las Tardes Doradas*, 2005. Acrílica sobre tela, 100 x 120cm. Coleção Esteves Colnago Junior, Brasília.
32. Série *Brancas Flores sem Perfume* 10.17, 1999. Objeto (vinílica sobre madeira, folha de ouro, parafina, espinhos, metal, fotografia, tecido), 20 x 42,5 x 9,5cm. Coleção Rosindo Torres, Vila Velha.
33. *Maria com o Menino*, 1987. Aquarela sobre papel, 33 x 44cm. Coleção particular, Vitória.
34. *Mater Dolorosa I*, 1987. Técnica mista (acrílica e aquarela) sobre papel, 66 x 48cm. Coleção Cecília Montenegro Bugarin, Brasília.
35. *Sebastião*, 1987. Técnica mista (acrílica, aquarela e nanquim sobre papel), 33 x 24cm. Coleção de Icléa C. dos Santos, Vitória.
36. *Outros Diálogos* (*Santa Luzia*), 1987. Técnica mista (nanquim e aquarela sobre papel), 33 x 24cm. Coleção Gilson Sarmento, Vitória.
37. *O Anjo Negro*, 1987. Acrílica sobre papel, 33 x 24cm. Coleção Alda Luzia Pessotti, Vitória.

38. *Diálogos da Paixão* (Objeto V, Parte Interna), 1987. Madeira, metal e corda, madrepérola e acrílica sobre madeira, 21 x 15x 6cm. Coleção Josué Sarmento, Vila Velha.
39. *Diálogos com a Paixão* (Objeto V, Parte Interna II), 1987. Acrílica sobre madeira, resina, tecido, metal e espinhos de rosas, 21 x 15 x 6cm. Coleção Josué Sarmento, Vila Velha.
40. *De la Passion*, 2002. Retábulo. Técnica mista (têmpera a cera, folha de ouro, metal, resina e tecido de seda sobre madeira), 65 x 160 x 11cm. Acervo do artista, Vitória.
41. *Buona Sera, Giovanna*!, 2008. Acrílica sobre tela, 100 x 120cm. Jônice Tristão, Vitória.
42. Andrea Mantegna. *São Jorge*, [ca. 1454]. Óleo sobre madeira, 66 x 32cm. Galeria da Academia, Veneza.
43. *A Sala Vermelha* (1), 2005. Acrílica sobre tela, 100 x 100cm. Coleção Ana Coeli de Oliveira Piovesan, Vila Velha.
44. *Qui Tollis Pecatta Mundi*, 1995. Díptico, técnica mista (acrílica e folha de ouro sobre tela, madeira, arame e resina), 200 x 70cm. Coleção Isabel Helena de Souza, Vitória.
45. Ghirlandaio. *A Virgem no Trono com Santos*, [ca. 14--]. Óleo sobre madeira, 168 x 197cm. Galeria dos Ofícios, Florença.
46. Carlo Crivelli. *A Madona do Círio*, [ca. 14--]. Óleo sobra madeira, 75 x 218cm. Pinacoteca da Brera – Milão, Milão.
47. *A Bela Viúva*, 1988. Acrílica sobre tela, 70 x 50cm. Coleção Maria do Carmo Szpilman, Vitória.
48. *A Casa de Mme. Antonieta* (1), 1996. Acrílica sobre tela, 120 x 100cm. Coleção particular, Vitória.
49. *Figura com Lírios*, 1993. Acrílica sobre tela, Díptico, 50 x 140cm. Coleção Alda Luzia Pessotti, Vitória.
50. *Outono I* (Da série *Estações Femininas*), 2002. Acrílica sobre tela, 100 x 120cm. Coleção particular, Vitória.
51. *10+1 Perigosas Maneiras de Amar*, 1988. Acrílica sobre tela, 80 x 60cm. Coleção Teresa Norma B. Oliveira Tommasi, Vitória.
52. *Do Amor Ilícito, Para Numa Tarde de Abril se Esconder do Sol*, 1994. Acrílica, óleo, vinílica sobre tela, 120 x 100cm. Coleção Angela Terezinha Raizer Borges, Vila Velha.
53. Michiel Coxcie. *O Pecado Original*, [ca. 1531-1534]. Óleo sobra madeira, 242 x 85,5cm. Museu de História da Arte de Viena, Viena.
54. *Catarina,* 2007. Díptico, acrílica sobre tela, 100 x 50cm. Acervo de Obras de Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
55. *Madalena,* 2007. Díptico, acrílica sobre tela, 100 x 50cm. Coleção Angela Maria Beccalli, Vitória.
56. *Dolorosa,* 2007. Díptico, acrílica sobre tela, 100 x 50cm. Coleção Carlos Boechat Filho, Vila Velha.
57. *Luzia*, 2007. Díptico, acrílica sobre tela, 100 x 50cm. Acervo de Obras de Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
58. *Stella Matutina*, 1995. Díptico, acrílica e folha de ouro sobre tela, 80 x 30cm. Coleção Elizabeth Mangueira Cabral, Vitória.
59. Parmigianino. *A Madona do Pescoço Longo*, 1534 -1540. Óleo sobre madeira, 216 x 132cm. Galeria Ufizzi, Florença.
60. *Madona Dourada com Amarílis*, 1998. Acrílica sobre tela, 120 x 100cm. Coleção particular, Vitória.
61. *A Casa de Mme. Antonieta* (2), 1996. Acrílica sobre tela, 70 x 50cm. Coleção Ivone Lewin Basílio, Vila Velha.
62. *Do Silêncio tão em ti*, 2000. Díptico, acrílica sobre tela, 50 x 140cm. Coleção César Colnago, Vitória.
63. *Primavera VI* (Série *Estações Femininas*), 2002. Acrílica sobre tela, 50 x 140cm. Coleção João Eudes Rodrigues Pinheiro.
64. *Sem Título*, 1985. Desenho, lápis de cor e têmpera vinílica sobre papel, 70 x 50cm. Coleção Alba Cola de Tassis Machado.
65. *Eu Não Tinha Este Rosto de Hoje Assim Calmo, Assim Triste, Assim Magro*, 1995. Acrílica sobre tela, 70 x 100cm. Coleção particular, Vitória.
66. *Granadas Vermelhas Para Uma Tarde com Sol*, 1996. Acrílica sobre tela, 120 x 100cm. Coleção Eduardo Peres, Vitória.
67. Rafael Sanzio. *Retrato de Uma Jovem Mulher. A Fornarina*, 1518-1519. Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.
68. *Brinco de Pérolas*, 2008. Acrílica sobe tela, 100 x 70cm. Coleção Marlene Simonetti, Vitória.
69. Johannes Vermeer. *A Menina do Brinco de Pérolas*, [ca. 1665]. Óleo sobre tela, 45 x 40cm. Mauritshuis, Haia.
70. *Autorretrato com Roque e Zelda*, 2010. Grafite e acrílica sobre tela, 100 x 100cm. Acervo do artista, Vitória.
71. *Autorretrato* (1), 1978. Desenho, nanquim, 44 x 60cm. Acervo do artista, Vitória.
72. *Autorretrato* (2), 1978. Desenho, nanquim, 60 x 44cm. Acervo do artista, Vitória.
73. *Casa de Vó Pina*, 1978. Óleo sobre tela, 80 x 60cm. Acervo do artista, Vitória.
74. *1ª Autorretrato com Nariz Quebrado*, 1989. Nanquim, aguada e colagem sobre papel, 21 x 15cm. Coleção João Eudes Rodrigues Pinheiro.
75. S*em Título* (com detalhe), 1985. Desenho, têmpera vinílica sobre papel, 70 x 50cm. Coleção Estela Denardi Nogueira, Vitória.
76. R*apsódia Para o Preferido Incesto* (com detalhe), 1995. Acrílica sobre tela, 100 x 70cm. Coleção particular.
77. *A Bela do Samba Canção ou Segunda – 17: 1ª Aula de Tango*, 1989. Díptico, acrílica sobre tela, 60 x 160cm. Coleção Ana Cristina e Thomaz A. Castro, Belo Horizonte.
78. *Vesperal de Sábado*, 1989. Díptico, acrílica sobre tela, 80 x 130cm. Acervo do artista, Vitória.
79. *O Repouso do Voyeur*, 1989. Díptico, acrílica sobre tela, 72 x 196cm. Coleção Júlia Dalmazo Colnago, Santa Maria de Jetibá, Espírito Santo.
80. *Ícone Para um Infante Defunto ou A Bela Adormecida*, 1989. Díptico, acrílica sobre tela, 60 x 160cm. Acervo do artista.
81. *Te Olvido Yo*, 2005. Desenho, pontas de metal (prata, latão, cobre) sobre MDF, 30,5 x 46cm. Coleção João Eudes Rodrigues Pinheiro, Vitória.
82. Rogier Van Der Weiden. *Retrato de Uma Jovem*, [ca. 1435]. Têmpera sobre madeira, 47 x 32cm. Museu Estatal, Berlim.

83. *Anunciação*, 2005. Desenho, pontas de metal, (ouro, prata, latão, cobre) sobre MDF, 46 x 30,5cm. Coleção particular, Vitória.
84. *Sebastiane* (1), 2005. Desenho, pontas de metal (prata, latão, cobre) sobre MDF, 46 x 30,5cm. Coleção Fabio Giestas, Vitória.
85. *Sebastiane* (2), 2005**.** Desenho, pontas de metal (prata, latão, cobre) sobre MDF, 46 x 30,5cm. Coleção Romilda Patez, Vitória.
86. *Canción de Mi Soledad,* 2005. Desenho, pontas de metal (prata, latão, cobre) sobre MDF, 30,5 x 46cm. Acervo do artista, Vitória.
87. Gustav Klimt. *As Três Idades da Vida*, 1905. Óleo sobre tela, 180 x 180cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
88. *Una Sombra, un Silencio*, 2006. Desenho, pontas de metal (ouro, prata, latão) sobre MDF, 40 x 30,5cm. Coleção Beatriz Abi-Acl, Belo Horizonte.
89. Robert Campin. *St Veronica*, 1410. Oil on wood, 151,5 x 61cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.
90. *Sebastianus*, 2000. Pintura e objeto (acrílica sobre tela, madeira, folha de ouro e resina) 148 x 50cm. Coleção particular, Vitória.
91. *Sanctus*, 2006. Pintura e objeto (acrílica sobre tela, madeira e folha de ouro e cera), 150 x 50cm. Acervo do artista, Vitória.
92. *Señor Muerto o De los Dolores que Pastoreo*, 2007. Políptico, acrílica sobre tela, 50 x 200cm. Acervo do artista, Vitória.
93. Hans Holbein, o Moço. *Cristo Morto*, 1521-1522. Têmpera sobre madeira, 30 x 200cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basileia.

Santo e Mártir

94. *São Sebastião*, século III. Afresco. Capela do nártex da Igreja do Santo Sepulcro, Barletta, Puglia.
95. *Saint Sébastien*, milieu du XIV° siécle. Sculpture en pierre d'un maître française. Musée du Louvre.
96. Giovanni Del Biondo. *Poliptyque du Martyre de Saint Sébastien* (détail du panneau central), [ca. 1480-1490]. Peinture sur bois. Museo del Duomo, Florence.
97. École Française, Provence. *Retable de Thouzon. Saint Sébastien* (volet droit), [ca. 1410-1415]. Bois, 105 x 113cm (tout le retable). Musée du Louvre, Paris.
98. Andrea Mantegna. *São Sebastião* (sétima pala superior direita do *Retábulo de São Lucas*), 1453. Têmpera sobre madeira, 230 x 177cm. Pinacoteca de Brera – Milão, Milão.
99. Le Perugin. *Sébastien e un Saint Franciscain*, [ca. 1475-1478]. Bois, 74 x 50cm. Musée des Beaux-Arts de Nantes.
100. Ghirlandaio. *A Virgem com o Menino e os Santos Sebastião e Juliano*, [148--]. Pintura mural, Igreja de Santo Andréa, Brozzi, Florença.
101. Carlo Crivelli. *La Madonna della Rondine* (*A Virgem e o Menino com São Jerônimo e São Sebastião*), 1490. Têmpera sobre madeira, 150,5 x 107,3cm. National Gallery, Londres.
102. Mathias Grünewald. *São Sebastião* (pala direita externa do *Retábulo de Isenheim*), 1510-1515. Têmpera sobre madeira, 232 x 76,5cm. Museu de Unterlinden, Colmar.
103. Andrea Mantegna. *São Sebastião*, 1459. Óleo sobre madeira, 68 x 30cm. Museu da História de Arte de Viena.
104. Giovanni Bellini. *Pala di San Giobbe* ou *Madonna con il Bambino, Sei Santi e Angeli Musici*, 1487. Óleo sobre madeira, 471 x 258cm. Galeria da Academia de Veneza.
105. Perugino. *Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Sebastiano*, 1493. Óleo sobre madeira, 178 x 164cm. Galeria dos Ofícios, Florença.
106. Hans Holbein, o Velho. *Martírio de São Sebastião*, 1515-1517. Óleo sobre madeira, 153 x 6,5cm. Pinacoteca de Munique.
107. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (1), 1990. Técnica mista sobre papel (acrílica, folhas de ouro,) 49 x 34cm. Coleção Alda Luzia Pessotti, Vitória.
108. *Estudo de Sebastianus Definido Pela Medida de Oito Cabeças*, 1990. Nanquim e tinta esferográfica, 9,5 x 7,5cm. Coleção do artista, Vitória.
109. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (2), 1991. Acrílica sobre tela, 70 x 50cm. Acervo Rede Gazeta de Comunicações, Vitória.
110. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (3), 1991. Acrílica sobre tela, 415 x 147cm. Acervo do artista, Vitória.
111. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (4), 2010. Têmpera de caseína sobre MDF, 110 x 74cm. Coleção Rosindo Torres, Vila Velha.
112. *Sebastianus Ad Post Bellini* (1), 2010. Acrílica sobre tela, 100 x 70cm. Acervo do artista, Vitória.
113. *Sebastianus Ad Post Perugino* (1), 2010. Pintura-objeto com acrílica e folha de ouro sobre tela e sobre eucatex e ampola de vidro, 82,5 x 45,5cm. Coleção João Eudes Rodrigues Pinheiro, Vitória.
114. *Sebastianus Ad Post Holbein* (1), 2010. Díptico, acrílica sobre tela, 100 x 40cm. Acervo do artista, Vitória.
115 *De la Frontera Entre Cielo y Mar*, 2009. Têmpera de caseína e objeto sobre MDF, 50 x 100cm. Coleção Hélio Siqueira**,** Uberaba, Minas Gerais.
116. *Sébastien*, 2009. Díptico, acrílica sobre tela, 40 x 60cm. Coleção Jean Phillipe Tomaz, São Paulo.
117. Glauco Rodrigues. *São Sebastião Hedonista*, 1983. Acrílica sobre tela colada em madeira, 130 x 97cm. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes/ IPHAN/MinC (tombo n. 12639), Rio de Janeiro (reprodução com permissão do Museu Nacional de Belas-Artes/IPHAN/MinC, Rio de Janeiro).

Homem e Mito

118. Ana Maria Pacheco. *Dark Night of Soul* (detail), 1999. Polichromed wood (escultura, madeira policromada, folha de ouro, ardósia (piso), 582 x 672 x 250cm. The National Gallery, London (reproduced courtesy of Pratt Contemporary, Kent, England).
119. *Objeto da Dor*, 1991. Díptico, acrílica sobre tela e aplicação de madeira, 200 x 70cm. Acervo do artista, Vitória.
120. *Ensaio Geral Para Um Crime Passional* 1991. Técnica mista (acrílica sobre tela, aplicação de objeto de madeira, arame, vidro e resina), 150 x 120cm. Coleção Ângela Cristina Akel Mameri, Vitória.
121. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (1), 1990. Lápis de cor e acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção Marlene Simonetti, Vitória.
122. *A Transladação da Paixão*, 1991. Acrílica e folha de ouro sobre tela, 150 x 120cm. Museu de Arte de Santa Catarina (tombo n. 937), Florianópolis (reprodução com permissão do Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis).
123. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (2), 1991. Acrílica sobre tela, 100 x 70cm. Coleção Rogério Queiroz, Vitória.
124. *Sebastianus Ad Post Holbein* (2), 1990. Acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção Icléa C. Santos, Vitória.
125. *Sebastianus Ad Post Ingres*, 1990. Acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção Neide Maria Oliveira, Serra.
126. *Sebastianus Ad Post Perugino* (2), 1990. Técnica mista e colagem sobre papel, 49 x 34cm. Espaço Cultural Yázigi, Vitória.
127. *Sebastianus Ad Post Holbein* (3), 1990. Técnica mista sobre papel, 34 x 49cm. Coleção particular, Vitória.
128. …*Das Dores que Pastoreio* (1), 1991. Acrílica sobre tela, 70 x 100cm. Coleção particular, Vitória.
129. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (4), 1990. Técnica mista sobre papel, 34 x 49cm. Coleção Selma Bara Melgaço, Juiz de Fora.
130. *O Lado Fatal*, 1991. Acrílica sobre tela, 80 x 60cm. Coleção Jean R., Vitória.
131. *Sebastianus Ad Post Bellini* (2), 1990. Acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção José Carlos Perini, Vitória.
132. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (3), 1990. Lápis de cor e acrílica sobre papel, 34 x 49cm. Coleção Neuza Maria Andrade Leal, Vitória.
133. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (5), 1990. Técnica mista sobre papel, 34 x 49cm. Acervo do artista, Vitória.
134. *O Arqueiro Zen*, 1991. Acrílica sobre tela, 60 x 80cm. Coleção Orlando Bomfim Netto, Serra.
135. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (6), 1990. Acrílica sobre papel, 34 x 49cm. Coleção Maria da Graça de Souza Pinheiro, Vitória.
136. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (7) 1990. Acrílica e folha de ouro sobre papel, 34 x 49cm. Coleção Neide Maria Oliveira, Serra.
137. *Sebastianus Ad Post Glauco Rodrigues* (4), 1990. Acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção Javier O. Líbera Tápia, Bolívia.
138. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (8), 1990. Acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção Rosana Bertolluzi Madeira, Vitória.
139. *Sebastianus Ad Post Mantegna* (5), 1990. Técnica mista (acrílica sobre papel, lápis de cor e colagem), 49 x 34cm. Coleção particular, Vitória.
140. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (9), 1991. Acrílica sobre tela, 50 x 70cm. Coleção particular, Vitória.
141. ...*Das Dores que Pastoreio* (2), 1991. Tríptico, acrílica sobre tela, objeto, tecido e resina, 50 x 210cm. Coleção particular, Vitória.
142. *Sebastianus Ad Post Hans Holbein* (10), 1990. Acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção Neusa Leal, Vitória.
143. *Sebastinaus Ad Post Hans Holbein* (11), 1990. Acrílica sobre papel, 49 x 34cm. Coleção Miriam Sepulcri, Vitória.

Memória

144. *Às Vezes Ficam Faltando Pedaços Demais*, 1992. Acrílica sobre tela, 100 x 70cm. Coleção particular, Recife.
145. *Manhã em Dourado*, 2000. Acrílica sobre tela, 70 x 100cm. Coleção Regina Monteiro, Vitória.
146. *Luzia*, 2002. Objeto com materiais variados, 36 x 66 x 10cm. Acervo do artista, Vitória.
147. *Santa Cristina*, 2006. Objeto (madeira, folha de ouro, metal, resina de poliéster, cabelo), 47 x 37 x 8,5cm. Coleção Maria Cristina Leandro Pereira, Vitória.
148. *En la Casa Azul*, 2008. Acrílica sobre tela, 50 x 140cm. Coleção Maria de Fátima Schuwartz Rocha, Vitória.
149. Série *As Grandes Damas* (díptico I), 1987. Acrílica sobre tela, 100 x 120cm. Coleção Vera Beatriz P. S. Tomaz, Fortaleza.
150. *Ultima Ceia*, 2001. Acrílica sobre tela, 100 x 150cm. Coleção particular, Vitória.
151. *A Sala Vermelha* (2), 2004. Acrílica sobre tela, 100 x 100cm. Coleção Maria Helena Salles, Cachoeiro de Itapemirim.
152. *Hasta que me olvides*, 2009. Retábulo, têmpera a ovo sobre MDF, 100 x 72 cm. Coleção Maria do Carmo Murad Szpilman, Vitória.
153. *Sua Sombra a se Multiplicar*, 2010. Acrílica sobre tela, 80 x 60 cm. Coleção Esteves Colnago Junior, Brasília.
154. *Ogum,* 1979. Aquarela e grafite sobre papel, 27 x 36,5 cm. Coleção Maria das Graças Coelho Rangel, Vitória.

Notas

Sebastianus

[1] PESSOTTI, Alda Luzia. *Sebastianus* Ad Post Mantegna, 1990, Attilio Colnago. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica*, *n. 4*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2006. Disponível em: <http://www. tempodecrítica. com/link010404.htm>.

[2] PESSOTTI, Alda Luzia. *Sebastianus:* lenda, mito e paixão. 2007. 131 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Plásticas) – Departamento de Teoria da Arte e Música, Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2007. Monografia orientada pela da professora Drª. Maria Cristina Correia Leandro Pereira.

[3] As pinturas e os objetos foram alvos de exposições no Espaço Cultural Yázigi, Vitória, ES, de 14-12-1990 a 31-1-1991 e na Itaú Galeria, Vitória, ES, de 3-4-1991 a 26-4-1991.

[4] COLNAGO, Attilio. *Sebastianus Ad Post Bellini*. 1991. Pintura, color., acrílica e folha de ouro sobre tela, 150 x 120cm. Museu de Arte de Santa Catarina.

[5] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p. 2.

O Encantado

[1] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007; COLNAGO, Attilio. Aeterna Caeli Glória. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Aeterna Caeli Glória*. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES, 2007; COLNAGO, Attilio. Entre o cais e o horizonte. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Entre o cais e o horizonte*: um exercício de pintura. Vitória: Ana Terra Galeria de Arte, 2008. 24 p.

[2] COLNAGO, Attilio. Entre o cais e o horizonte. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Entre o cais e o horizonte*: um exercício de pintura. Vitória: Ana Terra Galeria de Arte, 2008. p. 5, nota 1.

[3] COLNAGO, Attilio. O encantado, op. cit., p. 2-3, nota 1.

[4] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p. 1.

[5] SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés (Coord.); MELO, Janaína (Org.). *Jarbas Juarez:* depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2003. (Circuito Ateliê; 23). Jarbas Juarez é professor da Escola de Belas-Artes da UFMG, com larga experiência em técnicas de desenho. Participou, como docente, de vários Festivais de Inverno da UFMG que Attilio frequentou como professor da UFES.

[6] RIBEIRO, Francisco Aurélio. *O gato xadrez*. Belo Horizonte: Minguelim, 1985. 24 p.; RIBEIRO, Francisco Aurélio; RIBEIRO, Flávia Meneguelli. *O ovo perdido*. Belo Horizonte: Minguelim,1987; MENDES FILHO, Alvarito. *O pequeno quadrado da janela.* Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1993; MARVILLA, Miguel. *Tanto amar*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1991. 42 p.; SANTOS NEVES, Reinaldo. *Má notícia para o pai da criança*. Vitória, ES: A Gazeta, set. 1995. (Suplemento Especial). 36 p.; COLARES, Fabíola. *Diário erótico:* suas histórias pelos meus contos. Vitória: Editora da autora, 2006; SILVA NEVES, Maria das Graças. *Sibila e a escala musical*. Vitória: Artigraf, 1996. 55 p.; QUITES, Maria Regina Emeri. *Preservando nosso patrimônio cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 14 p.

[7] GAMA FILHO, Oscar. *Onaniana*. MARVILLA, Miguel (Dir.), 1990; TOQUE DE CAIXA (Grupo). *Que história é essa*? ALMEIDA, Eliezer

(Dir.), 1991; VILAÇA, Arlindo. *A turma de Marinalva*. ALMEIDA, Eliezer (Dir.), 1992; FEIAS FADAS, boas bruxas. GOMES, Verônica (Dir.), 1993; SHAKESPEARE, William. *Otelo*. CALMON, Maria Lucia (Dir.), [199-?]; BRASIL, Bosco. *Os coveiros*. QUINTELA, Maria Alice (Dir.), 2007; GHELDERODE, Michel de. *Os Cegos ou o Sábio de Flandres*. GALVÃO, Margareth (Adap. e Dir.), 2007.

[8] PEREIRA, Marcelo. Os cegos: uma peça de fino capricho. *A Gazeta*, 30 setembro 2007. Caderno Dois, p. 2. A peça é uma adaptação do texto do belga Michel de Ghelderode, feita por Margareth Galvão, que também dirigiu e criou a trilha sonora.

[9] BRUEGEL, Pieter, o Velho. *A Parábola dos Cegos*. 1568. Pintura, color., têmpera sobre madeira, 86 x 154cm. Galeria Nacional de Capodimonte, Nápoles. A pintura representa o versículo 14, do capítulo 15 do Evangelho, segundo São Mateus que diz (referindo-se aos fariseus): "Deixai-os. São cegos e guias de cegos. Ora, se um cego conduzir o outro, tombarão na mesma vala". In: ARTE nos séculos. O Renascimento na Europa. São Paulo: Abril Cultural, 1970. v. 3, p. 737.

[10] COLNAGO, Attilio. *Confidências para uma terceira pessoa*: desenhos. Vitória: Gráfica A1, 2005. Catálogo de exposição.

[11] ARANTES, Maria do Carmo. [Texto]. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Confidências para uma terceira pessoa*: desenhos. Vitória: Gráfica A1, 2005. Catálogo de exposição.

[12] BRANDÃO, Joyce. [Apresentação]. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Confidências para uma terceira pessoa*: desenhos. Vitória: Gráfica A1, 2005. Catálogo de exposição.

[13] COLNAGO, Attilio; BRANDÃO, Joyce. *Tintas*: materiais de arte. Vitória: Gráfica A1, 2003, p.15. As pesquisas são *Materiais e técnicas artísticas* e *Utilização de resinas orgânicas e sintéticas como aglutinantes e espessantes, em tintas básicas para desenho e pintura.* Attilio e Joyce tiveram orientação, nos Festivais de Inverno da UFMG, do professor Herculano Ferreira da Escola de Belas-Artes Guignard, que à época realizava experiência com fabricação de tintas, além de dar aulas de técnicas de pintura.

[14] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p. 1, nota 1.

[15] COLNAGO, Attilio. O encantado, op. cit., p. 2, nota 1.

[16] A série *Diálogos com a paixão* (1987) foi exposta na Vila Anticqua Galeria de Arte, Vila Velha, ES, de 3-12- 1987 a 23-12-1987. Ela continha nove pinturas de *Damas* ou *Mulheres*, quatro sobre *Maria,* três *Mater Dolorosa,* uma de *São Sebastião* (*Sebastião*), uma de *Outros Diálogos* (*Santa Luzia*) e cinco Objetos. Os Objetos remetem a assuntos de as *Damas*. Os seus signos, reapresentados nos Objetos, simbolizam as paixões.

[17] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p.1, nota 1.

[18] GLAUCO RODRIGUES. [Texto de Luis Fernando Veríssimo]. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989. p. 137.

[19] ALVES, J. *Santa Luzia:* novena e biografia. São Paulo: Paulinas, 2003. 44 p.

[20] PUPPIN, Douglas. *Assim cantava a Nonna*: le vecchie canzone. Vitória, [19--?]. p. 261. Disponível em: <http;//pt.wikipedia.org//Santa_Lucia-(canção)>. Acesso em: 21 de abr. de 2008.

[21] COLNAGO, Attilio. Aeterna Caeli Glória. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Aeterna Caeli Glória*. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário/ UFES, 2007, op. cit., nota 1, p. 4.

[22] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa e Ângela Melim, 7. ed. rev. aumentada, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993. p. 60.

[23] Bíblia. Apocalipse. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução Centro Bíblico Católico. 66. ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1989. cap. 12, v. 7-9, p. 1567.

[24] PASTOUREAU, Michel. *O pano do diabo*: uma história das listras e dos tecidos listrados. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 28. (Textos de Erudição & Prazer).

[25] SIQUEIRA, Hélio. Sacre-Coeur: criações de um artista inspirado. In: *Sacre-Coeur:* exposição de objetos e pinturas do artista Attilio Colnago. Uberaba: Fundação Cultural de Uberaba, 2004. Catálogo de exposição.

[26] CRANACH, O Velho, Lucas. *Adão e Eva*. 1528. Pintura, color., óleo sobre tela, 172 x 63cm; 167 x 61cm. Galeria dos Ofícios, Florença. In: O MUNDO dos museus. Galeria dos Ofícios de Florença. Apresentação José Maria Galvan, Rio de Janeiro: Codex, 1967. p. 84 -85.

[27] COLNAGO, Attilio. Entre o cais e o horizonte. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Entre o cais e o horizonte*: um exercício de pintura. Vitória: Ana

Terra Galeria de Arte, 2008. p. 4., nota 1.

[28] Ibidem.

[29] MESTRES da Pintura. Mantegna. CIVITA, Victor (Ed. e Dir.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. 52 p.

[30] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p. 1, nota 1.

[31] Ibidem.

[32] Ibidem.

[33] Exposição de pintura em comemoração ao Dia Internacional da Mulher. Vitória: Ana Terra Galeria de Arte, mar. 2006.

[34] HOCKNEY, David. *Suginoi Hotel*, *Beppu*, 1971. Pintura, color., lápis de cor, 35,5 x 43cm. Coleção do artista, Califórnia; *Chair and Shirt*, 1972. Pintura, color., acrílica sobre tela, 183 x 186cm. Coleção particular, Inglaterra. In: HOCKNEY, David. *Pictures by David Hockney*. Nota editorial e obras selecionadas por Nikos Stangos, Londres: Thames and Hudson, 1976 e 1979, reimpressão 1988. p. 15. O livro reproduz as obras da primeira fase do pintor (1961 a 1979) e contém 144 ilustrações, 22 de 1961-1964, 33 de 1965-1969 e 89 de 1970-1979. A maioria das pinturas é do período em que ele passou a viver definitivamente na Califórnia, pós-1964 (122 ilustrações para 22 obras até 1964).

[35] Botero. *A carta,* 1976. Pintura, color., óleo sobre tela, 149 x 194cm. Coleção do artista. In: FERNANDO BOTERO. [Texto Manuel Lopes Blásquez]. Tradução de Berta Rodrigues Silveira, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

[36] FERNANDO BOTERO. [Texto Manuel Lopes Blásquez]. Tradução de Berta Rodrigues Silveira, Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1997.

[37] ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. 438 p. O escritor exemplifica 31 imagens de Vênus despida nas p. 16-19 e faz um retrospecto da imagem dessa deusa, desde o terceiro milênio a.C. até o século XX (1997). Nas p. 20-21, ele exemplifica 27 imagens de Vênus vestida, cujo quadro comparativo abrange do século VII a.C. até a *Dama de Auxerre*, no século XX (1960).

[38] HUGHS, Robert. *Lucian Freud:* paintings. New York: Thames and Hudson, 1989.

[39] Ibidem.

[40] FREUD, Lucian. *Girl with a white dog*, 1951-1952. Pintura, color., óleo sobre tela, 76,2 x 101cm. Trustee of the Tate Gallery, Londres. In: HUGHS, op. cit., p. 7.

[41] Disponível em: < http://answers.yahoo.com/question/index?qid >. Acesso em: 25 maio de 2009.

[42] CÂMARA, João. *As três mulheres*, 1976. Tríptico, pintura, color., óleo sobre madeira, 160 x 110cm cada painel. Coleção Vital M. T. de Melo, Recife. In: LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara:* o revelador de paradoxos político-sociais. São Paulo: EDUSP, 1995. (Artistas Brasileiros; 2). p. 110-112.

[43] HAUSER, Arnold. O conceito de Maneirismo. In: _____. *História social da arte e literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 367-413. O Maneirismo é definido, por Arnold Hauser, como o primeiro movimento moderno da arte. Esse autor afirma que, entre as sua inovações, esse estilo contribuiu para dissolver o objetivismo da Renascença, como também abriu os caminhos para a atitude pessoal do artista, ao apelar para a experiência do espectador.

[44] MORAIS, Frederico. *João Câmara. Dez casos de amor e uma pintura de Câmara*: teoria e corpo de um pintor secreto. São Paulo: Fundação Roberto Marinho: LASTRI: JBS Murad Propaganda, 1983. p. 121-123.

[45] PICASSO. *Mulher sentada* (*Marie-Therése Walter*), 1937. In: OS GRANDES artistas modernos: Picasso, Modigliani, Miró. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970. p. 15; DAVID, Jacques-Louis. *Retrato de Madame Récamier*, 1800. Pintura, color., óleo sobre tela, 1,73 x 2,43m. Paris, Louvre. In: ARGAN, Giuglio Carlo. *Arte moderna:* do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 8. imp. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 480; Klimt, Gustav. *O Friso Stoclet*, 1905-1909. Projeto de obra mural; têmpera, aquarela, ouro, bronze prateado, giz, lápis, alvaiade sobre papel, 197x 91cm. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena; *Retrato de Fritza Riedler*, 1906. Pintura, color., óleo sobe tela, 138x 138cm. Österreichische Galerie, Viena. In*:* NÉRET, Gilles. *Gustav Klimt*. Tradução de Jorge Valente. Lisboa: Taschen, 2000. p. 54 -61.

[46] MASACCIO. *Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre*, [142-?]. Pintura mural, Capela Brancacci, Florença. In: GALLERIA d'arte: Masaccio. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 2001. v. 58. p. 20. Nessa pintura, Eva cobre o sexo com a mão; DA PANICALE, Masolino. *La tentazione di Adamo ed* Eva, 1427. In: GALLERIA d'arte: Masaccio*, op. cit*., p. 6. COXCIE, Michiel (1499-1592). *O Pecado Original*, 1531-1534. Pintura, color., óleo sobra madeira, 242 x 85,5cm. Museu de História da Arte de Viena, Viena. In: ENCICLOPÉDIA dos museus: Museu de

História da Arte de Viena. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969. p. 109. Na pintura, Adão e Eva estão sentados em um barranco, sob a árvore. Ela, de frente, com o sexo dissimulado, pega o fruto e é observada pela serpente enrolada na árvore. Ele tem barba e bigode e está de costas, com a mão direita entre as pernas. Apenas o rosto está voltado para a frente.

[47] A PINTURA: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.); GROULIER, Jean-François (Apres.); coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005. v. 2. p. 68. (Textos Essenciais).

[48] COLNAGO, Attilio. Aeterna Caeli Glória. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Aeterna Caeli Glória*. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário/ UFES, 2007*,* op. cit., p. 4, nota 1.

[49] DE' ROBERTI, Ercoli. *Madona no Trono entre Sant' Ana, Santa Isabel, Santo Agostinho e o Bem-aventurado Piero degli Onesti,*1480. Pintura, color., óleo sobre tela, 323 x 240cm. Pinacoteca Brera – Milão. In: ENCICLOPÉDIA dos museus: Brera – Milão. São Paulo: Melhoramentos, 1970. p. 138.

[50] OS GRANDES artistas modernos: Picasso, Modigliani, Miró, op. cit., p. 38-39. nota 46. PARMIGIANINO. *A Madona do pescoço longo*, 1534-40. Pintura, color., óleo sobre tela, 216 x 132cm. Galeria dos Ofícios, Florença. In: O MUNDO dos grandes museus: Galeria dos Ofícios de Florença*,* op.cit., p. 74, nota 28.

[51] COLNAGO, Attilio. Aeterna Caeli Glória*,* op. cit., p. 4, nota 1.

[52] MONTAGNA, Bartolomeo. *Madona e o Menino, no trono, entre Santo André, Santa Mônica, Santa Úrsula,* São *Sigismundo e Anjos Músicos*, 1499. Pintura, color., óleo sobre tela, 260 x 410cm. Pinacoteca Brera – Milão. In: ENCICLOPÉDIA dos museus: Brera – Milão, op. cit., p. 91, nota 50.

[53] BRONZINO. *A Sagrada Família com Sant' Ana e o Infante São João*, 1550. Pintura, color., óleo sobre tela, 124,5 x 99,5cm. Museu de História da Arte de Viena. In: ENCICLOPÉDIA dos museus: Museu de História da Arte de Viena, op. cit., p. 66, nota 47.

[54] GHIRLANDAIO. *Giovanna Tornabuoni*, 1488. Pintura, color., óleo sobre tela, 70 x 50cm. Coleção Thyssen Bornemisza, Lugano. In: MICHELETTI, Ema. *Domenico Ghirlandaio*. Florença: Scala, 1992. p. 77.

[55] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p. 2, nota 1.

[56] Ibidem.

[57] BARIL, Fernando. [Texto]. In: Colnago, Attilio. In: *A casa de Mme. Antonieta*: pinturas. Vitória: Ana Terra Galeria de Arte, 1996. Catálogo de exposição.

[58] MEIRELES, Cecília. Obra poética. 3. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972. p. 84. (Biblioteca Luso-brasileira/ Série brasileira).

[59] COLNAGO, Attilio. O encantado. In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p. 2, nota 1.

[60] COLNAGO, Attilio. Entre o cais e o horizonte. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Entre o cais e o horizonte*: um exercício de pintura. Vitória: Ana Terra Galeria de Arte, 2008. p. 5, nota 1.

[61] ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 17-25.

[62] COLNAGO, Attilio. *Entre o cais e o horizonte*: um exercício de pintura. Vitória: Ana Terra Galeria de Arte, 2008. Catálogo de exposição.

[63] As pinturas mais importantes de Vermeer foram descritas por SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer:* a obra completa. Tradução de Carlos de Souza Almeida. Lisboa: Paisagem, 2005.

[64] COLNAGO, Attilio COLNAGO. O encantado, op. cit., p. 1-2, nota 1.

[65] BRANDÃO, Joyce. [Apresentação]. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Confidências para uma terceira pessoa*: desenhos. op. cit., p. 3, nota 12.

[66] TICIANO. *Alegoria da Prudência*, c. 1560-1570. Pintura, color., óleo sobre tela, 76,2 x 68,6cm. Leggatt Collection, Londres; KLIMT, Gustav. *As três idades da vida*, 1905. Pintura, color., óleo sobre tela, 180 x 180cm. Galleria Nazionale d' Arte Moderna, Roma. In: NÉRET, op. cit., p. 48, nota 46.

[67] CAMPIN, Robert. St Veronica, ca. 1410. Oil on wood, 151,5 x 61cm, Städelsches Kunstinstut, Frankfurt. In: FRÉRE, Jean-Claude. *Early flemish painting*. Paris: Finest SA/Éditions Terrail, 1997. p. 54.

[68] SOARES, Carlos A. *Santa Verônica*. Disponível em: <http://www.diasdossantoscatolicos.blogspot.com/2009/07*santa-veronica*.html>. Acesso em: 15 jan. 2010.

[69] SOARES, Carlos A. *Santa Verônica*. Disponível em: <http://www.diasdossantoscatolicos.blogspot.com/2009/07*santa-veronica*.html>. Acesso em: 15 jan. 2010.

[70] COLNAGO, Attilio. O encantado In: GOLINO, William (Org.). *Tempo de crítica, n. 2*. Vitória: Centro de Artes/UFES, 2002. Disponível em: <http://www.tempodecritica.com/link01025.htm>. Acesso em: 31 jul. 2007. p. 2, nota 1.

[71] PIUS PP. XII. *Rituale Romanum*. Typis Polyglottis Vaticanus: Editio Prima Typicum, A. D. MDCCCCLVII, (Titulus IV – De Exsequis; Capítulo IV – Officium Defunctorum; Psalmus 41). 1957. p. 339.

[72] COLNAGO, Attilio. Entre o cais e o horizonte. In: COLNAGO, Attilio (Org.). *Entre o cais e o horizonte*: um exercício de pintura. Vitória: Ana Terra Galeria de Arte, 2008. p. 5, nota 1.

Santo e Mártir

[1] DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea:* vida de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 1.040 p. Esse livro contém o primeiro relato oficial da história de São Sebastião. A *Legenda Áurea*, coleção hagiográfica escrita entre 1261-1566, pelo religioso dominicano Jacobo de Varazze (1226-1298), é a obra mais importante da vida dos santos, escrita, inicialmente, em latim vulgar, traduzido para o latim oficial e catalão ainda no século XIII. Com a difusão da imprensa, surgiram muitas edições nas línguas nacionais europeias. Inicialmente, foi traduzido para o alemão, francês, provençal, holandês e tcheco. A essas traduções foram introduzidas outras edições com compilações de manuscritos, nos séculos XIV e XV, que dificultaram a manutenção do texto original. O livro contém a história de 170 santos mais conhecidos da Igreja Católica, existentes à época do final do século XIII, e obteve grande sucesso durante a Idade Média, comprovado pelos mais de 1.100 manuscritos dele ainda existentes. Para os pintores, desde os primórdios do Renascimento, o livro tornou-se fonte de inspiração, na medida em que os artistas se maravilhavam com as narrativas terrenas e espirituais, escritas pelo religioso dominicano, sobre os acontecimentos que envolviam os santos a serem representados em suas pinturas e esculturas. A tradução brasileira foi feita diretamente de umas das edições do latim, por Hilário Franco Júnior, e cotejada com as principais edições existentes em francês, italiano, alemão, espanhol e inglês.

[2] O mártir e o santo no mundo cristão. Disponível em: *História:* cultura e pensamento. Disponível em: <http://educaterrra.terra.com.br/voltaire/cultura/martir.htm.>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[3] O mártir e o santo no mundo cristão. Disponível em: *História:* cultura e pensamento. <http://educaterrra. terra.com.br/voltaire/cultura/martir.htm.>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[4] BURKE, Peter. *O renascimento italiano:* cultura e sociedade na Itália. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p. 195.

[5] DURRIULAT, Jacques. *SEBASTIEN*: Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento. Iconografie Isabelle D' Hauteville. Paris: Lagune, 1998. p. 9.

[6] DE VARAZZE, op. cit., figura 15, nota 1.

[7] DURRIULAT, op. cit., p. 9, nota 5.

[8] HOFSTÄTTER, Hans H. La fin du Moyen Age. In: L'ARTE du monde. Traduction française par Sonia de la Brélie, Lausanne: Éditons Rencontre, 1970. v. 11.

[9] DELLA FRANCESCA, Piero. Polyptyque de la miséricorde, 1445-1460. Bois. Saint Sébastien, detail. Museo Civico, Sansepolcro; DE MESSINE, Antonello. Saint Sébastien, [ca. 1476]. Huile sur bois, 171 x 85cm. Staatliche Gemäldegalerie, Dresde; MEMLING, Hans. Triptyque de la résurrection, fin du XV siècle. Le martyre de Saint Sébastien, volet gauche, huile sur bois, 62 x 19cm. Musée du Louvre, Paris; MONTAGNA, Bartolomeo. Saint Sébastien, ca. 1485. Huile sur bois, 35 x 24cm. Academia Carrara, Bergamo. BELLINI, Giovanni. Allégorie sacrée, [ca. 1490]. Huile sur bois, 73 x 199cm. Musée des Offices, Florence. In: DURRIULAT, Jacques. *SEBASTIEN*: Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento. Iconografie Isabelle D' Hauteville. Paris: Lagune, 1998. p. 13, 17, 35, 36 e 55.

[10] DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea:* vida de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.181; DURRIULAT, Jacques. *SEBASTIEN*: Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento. Iconografie Isabelle D' Hauteville. Paris: Lagune, 1998. p. 71.

[11] DURRIULAT, op. cit., p. 9, nota 5.

[12] CLASSICI dell' arte: l' opera completa di Andrea Mantegna. Presentazione Maria Bellonci. Milano: Rizzoli Editore, aprile 1967. v. 8. p. 92-93. A imagem da pintura de Perugino está disponivel em DURRIULAT, op. cit., p. 8, nota 5; a imagem da pintura de Ghirlandaio está disponível em ENCICLOPÉDIA dos museus. Brera – Milão. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970. p. 80-81; o retábulo de Carlo Crivelli *La Madonna della Rondine* (*A Virgem com o Menino com São Jerônimo e São Sebastião*, 1490) pertence à National Gallery, Londres.

[13] São Sebastião. Disponível em: <http://wikipedia.org/wiki/*Sao_Sebastiao*(santo)>. Acesso: em 13 fev. 2008; DURRIULAT, Jacques. *SEBASTIEN*: *Le Renaissant*, *op. cit*., p. 11, nota 5; BORDALO, R. M. (administrador do fórum). *São Sebastião*: o ícone desviado. Disponível em: <http//: www. Proestauro. com/phpBB2/ viewtropic. php?>. Acesso em: 13 fev. 2008; PETTA, Adriano. *Eresia pura:* la dissidenza e lo sterminio dei catari. Romanzo storico. 2001. Disponível em: <http://www.adrianopetta.com/por/eresiapura_por.htm>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[14] São Sebastião. Disponível em :<http://www.wikipedia.org/wiki/*Sao_Sebastiao*(santo)>. Acesso em: 13 fev. 2008; DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea:* vida de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.177.

[15] DURRIULAT, op. cit., p. 13, nota 5. São Sebastião. Disponível em: <http://www.wikipedia.org/wiki/*Sao_ Sebastiao*(santo)>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[16] DURRIULAT, op. cit., p. 13, nota 5.

[17] DE VARAZZE, op. cit., p. 181, nota 1, afirma que São Sebastião "[...] foi martirizado sob os imperadores Diocleciano e Maximiano, que começaram a reinar por volta do ano do Senhor de 187". SGARBOSA, Mario. *Os santos e os beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente*: com uma antologia de escritos espirituais. Tradução de Armando Braio Ara. São Paulo: Paulinas, 2003. p. 7. O cardeal Wiseman (1802-1865), no romance religioso *Fabíola* ou *A igreja das catacumbas* (1854), relata a época das perseguições e martírios sofridos pelos cristãos no período do governo de Diocleciano e Maximiano e tem o militar Sebastião como um dos personagens principais do enredo do livro. Wiseman narra que a prisão do militar teria ocorrido em nove de janeiro de 303, o seu primeiro martírio no dia seguinte e a sua morte em 20 de janeiro, época do edito de Diocleciano, que determinou a perseguição e extermínio ferrenho dos cristãos, depois de uma aparente trégua. WISEMAN, Nicholas Patrik Stephen. *Fabíola ou A igreja das catacumbas*: romance religioso. São Paulo: Edigraf. [196-?]. 2 v. O enredo do romance inicia-se em 302 e termina em 313 com o edito de Constantino, que deu liberdade ao culto do cristianismo. *Fabíola* ou *A igreja das catacumbas* foi adaptado para o cinema três vezes: em 1919 e 1949; na filmagem de 1961 recebeu o nome de *A revolta dos escravos*. Disponível em: <http://www.athos.com.br.>. Acesso em: 13 fev. 2008. Outro texto que descreve a época em que São Sebastião teria vivido é o romance religioso de CASINI, Tito. *Perseguidores e mártires*. São Paulo: Paulinas, 1960. 550 p. O livro narra a perseguição aos cristãos mártires, durante os 300 anos d. C., em que o cristianismo se desenvolveu às ocultas, durante o Império Romano. No capítulo LXIX, o autor introduz o personagem Sebastião e os fatos que ocasionaram o seu martírio, que se desenrolaram durante os primeiros dez anos do governo de Diocleciano, isto é, entre 284 e 293.

[18] DE VARAZZE, op. cit., p. 171, nota 1; São Sebastião. Disponível em:<http://www.wikipedia.org/wiki/*Sao_ Sebastiao*(santo) >. Acesso: em 13 fev. 2008.

[19] DE VARAZZE, op. cit., p. 177-181, nota 1. WISEMAN, op. cit., nota 17. CASINI, op. cit., nota 17.

[20] DE VARAZZE, op. cit., p. 181, nota 1, afirma : "[...] Diocleciano mandou levá-lo para o campo, amarrá-lo a uma árvore e ser crivado de flechas pelos arqueiros"; WISEMAN, op. cit., p. 369-370, nota 15, afirma : "[...] Maximiano ordena a Hifax, arqueiro mauritano – 'amarrai-o a uma árvore do bosque Adônis e alvejai-o lentamente a flechadas. Mas ouve bem, *lentamente*, e tiros pouco certeiros, evitando acertar-lhe na cabeça ou no peito; atirai flechas bastantes até que ele sucumba esgotado pela dor e pela perda de sangue' ". CASINI, op. cit., p. 414, nota 15, afirma : "[...] pouco depois o centurião anunciou que Sebastião morrera varado pelas flechas dos mauritanos".

[21] As publicações citadas nas notas 1 e 17, deste capítulo, narram o segundo martírio do santo, acontecido no átrio do palácio imperial, no dia em que Diocleciano dava audiência pública. Apenas WISEMAN, op. cit., p. 379, nota 15, define o dia como 20 de janeiro; DE VARAZZE, op. cit., p. 181, nota 1, apenas cita a forma da morte, que coincide com os relatos de WISEMAN e CASINI, op. cit., p. 416, nota 15. São Sebastião. Disponível em: <http://www.ruasdasflores.com/saosebastiao> há a informação de que o santo foi morto por um carrasco que, com um golpe de malho, lhe acertou a cabeça, e ele teve morte instantânea. Acesso em: 12 jan. 2008.

[22] DE VARAZZE, op. cit, p. 181, nota 1.

[23] CASINI, op. cit., p. 426, nota 17 e DE VARAZZE, op. cit., p. 181, nota 1, afirmam que ele apareceu à Santa Lúcia. Para WISEMAN, op.cit., p. 392, nota 17, ele apareceu à santa matrona Luciana.

[24] ADRIANO, Carlos. *Os mil martírios de São Sebastião*. Disponível em: <http://www. p.php.uol.com.br/tropico/html>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[25] SGARBOSA, Mario. *Os santos e os beatos da Igreja do Ocidente e do Oriente*: com uma antologia de escritos espirituais. Tradução de Armando Braio Ara. São Paulo: Paulinas, 2003. p. 7.

[26] BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção:* a explicação histórica dos quadros. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 158-159.

[27] CLASSICI dell' arte. L' opera completa di Andrea Mantegna. Milano: Rizzoli Editore, 1967. v. 8. p. 100. MESTRES da Pintura. Mantegna. CIVITA, Victor (Ed. e Dir.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 6-8.

[28] MESTRES da Pintura. Mantegna. CIVITA, Victor (Ed. e Dir.), op. cit., p. 10.

[29] BAXANDALL, op. cit., p. 166, nota 26.

[30] O três livros *Della Pittura* (1435) compreendem: *"O livro* I *é uma geometria da perspectiva. O livro* II *descreve a boa pintura em três seções:* 1. *'Circunscrição', ou contorno dos corpos; 2. 'Composição'; 3. 'Recepção de luz', ou tons e nuanças; o livro* III *discute a formação e o estilo do artista"*. In: BAXANDALL, Michael**.** *O olhar renascente:* pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 49. (Oficina das Artes).

[31] BURKE, Peter. *O renascimento italiano:* cultura e sociedade na Itália. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p. 173-180.

[32] BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 11-38.

[33] CLASSICI dell' arte. L' opera completa di Giovanni Bellini. Prezentazione di Renato Ghiotto. Milano: Rizzole Editore, mar. 1969. v. 28. ARTE nos séculos. O Renascimento na Europa. São Paulo: Abril Cultural, 1970. v. 3. p. 565-567.

[34] CLASSICI dell' arte. L' opera completa di Giovanni Bellini, op. cit., p. 6-7, nota 30.

[35] CLASSICI dell' arte. L' opera completa del Perugino. Milano: Rizzoli Editore, magg. 1969. v. 30, p. 83.

[36] CASTELANETA, Carlo. Sublimazione senza drama. In: CLASSICI dell' arte. L' opera completa del Perugino, op. cit., p. 7, nota 32.

[37] Disponível em: <http:www.pt.wikilingue.com/es/ Sacra_Conversa_ (Piero_della_Francesca)>. Acesso em: 22 jun. 2010.

[38] Hans Holbein, el Viejo. Disponível em: <http://es.wikipedia.org.wiki/Hans_Holbein_el_Viejo>. Acesso em: 20 jan. 2007.

[39] ULRICH, Gerhard. Mestres alemães. In: GALERIA delta da pintura universal. Tradução de Lauro Tinoco Filho. Rio de Janeiro: Delta, 1977. p. 109.

[40] ENCICLOPÉDIA dos museus. Pinacoteca de Munique. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968. p. 33.

[41] BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. *L' image*: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d' Or, 1966. p. 7-26. Tradução de Maria Cristina Correia Leandro Pereira. (material didático).

[42] Piero Della Francesca (1415-1492) usou, em *A Flagelação* (ca. 1450-1460), um retângulo como espaço para estabelecer os dois pontos da seção áurea. In: OS GRANDES artistas. Gótico e Renascimento: Rafael, Piero Della Francesca, Ticiano. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 41; ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 67. "Verificou-se que esta relação é também o princípio do crescimento de alguns organismos e está na base de muitíssimas composições arquitetônicas e pictóricas. É considerada perfeita: pois potencialmente reprodutível ao infinito".

[43] PARRAMÓN, José M. *Cómo dibujar la figura humana*. Barcelona: Instituto Parramón, 1981. p. 8-12.

[44] PANOFISKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese, J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 89-148. (Coleção Debates).

[45] OS GRANDES artistas. Gótico e Renascimento: Michelangelo, Da Vinci, Botticelli. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 15.

[46] WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de História da Arte*. Tradução de João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 165-172.

[47] CARRION, Wellington. *O preto*. Disponível em: <http:www.imasters.com.br/artigo/3439/teoria/o_preto/-95-K>. Acesso em: 20 ago. 2007.

[48] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa e Ângela Melim. 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993. p. 84-85; 265-266; 670.

[49] Ibidem, p. 141-144; 949.

[50] PASTOUREAU, Michel. *O pano do diabo:* uma história das listras e dos tecidos listrados. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 35. (Textos de Erudição & Prazer).

[51] O site <http://www.ceramicario.com/paineis.html>. tem disponível imagens dos painéis de azulejos portugueses em igrejas, conventos e outros locais do Brasil, com informações sobre os edifícios que foram contemplados com essa técnica artística, seus artesãos, restauração etc. Acesso em: 17 de fev. 2010.

[52] GLAUCO RODRIGUES. [Texto de Luis Fernando Veríssimo]. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989. 142 p.

[53] Ibidem, p. 9-19.

[54] Ibidem, p. 19.

[55] Ibidem, p. 29.

[56] Ibidem, p. 125-140.

Homem e Mito

[1] BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro Souza. 3. ed. São Paulo: Difel, 1978. 182 p.; ROCHA, Everardo P. G. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 95 p. (Coleção Primeiros Passos, n. 151).

[2] WALDEGG, Joachim Heusinger von, citado por ADRIANO, Carlos. *Os mil martírios de São Sebastião*. Disponível em: <http://www.p.php.uol.com.br/tropico/html>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[3] ADRIANO, Carlos. *Os mil martírios de São Sebastião*. Disponível em: <http://www.p.php.uol.com.br/tropico/html>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[4] PINEL, Hiran. *Oscar Wilde*: uma pequena biografia. Disponívl em: <http://www. hiranpinel.blogspot.com/2008/01/l-*oscar-wilde*-uma-pequena-biografia.html>. Acesso em: 10 mar. 2008.

[5] Disponível em: < http://www.google.com.br.>. Acesso em 13. fev. 2008.

[6] Disponível em: <http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Queer_Art>. Acesso em: 10 de mar. 2008.

[7] WAGNER, Wladimir. *Sebastião*. Disponível em: <http://www.br. geocities.com/wladimirwagner/sebastiao.htm>. Acesso em: 10 mar. 2008.

[8] ADRIANO, Carlos. *Os mil martírios de São Sebastião*. Disponível em: <http://www.p.php.uol.com.br/tropico/html>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[9] O artista plástico Carlos Adriano expôs, na Internet, uma síntese escrita da exposição, com descrição da maioria das obras e respectivos artistas. Disponível em: <http://www.p.php.uol.com.br/tropico/htm>. Acesso em: 13 fev. 2008.

[10] PACHECO, Ana Maria. *Dark night of the soul*. New York: Salander-O'Reilly Galleries, LLC, 2002. As imagens das obras da artista estão disponíveis em <http://www.anamariapacheco.co.uk>. Acesso em: 20 de mar. 2008.

[11] BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p. 12.

[12] PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo:* simbólica e sociedade. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Estampa, 1997. p. 15. (Coleção Teoria da Arte, n. 20).

[13] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa e Ângela Melim. 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993. p. 280-282.

[14] Ibidem, p. 281-282.

[15] MRÁZ, Bohumir. *Ingres*: dibujos. Tradición de Ramon Ibero. Barcelona: Polígrafa, 1983.

[16] CARRRION, Wellington. *O preto*. Disponível em: <http://www.imasters.com.br/artigo/3439/teoria/o_preto/-95-k-html>. Acesso em: 20 ago. 2007.

[17] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. op. cit., p. 85-86, nota 12.

[18] MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens:* uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 169.

[19] DE VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea*: vida de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 181.

[20] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa e Ângela Melim. 7. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993. p. 81, nota 12.

[21] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 435-436, nota 12.

[22] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 184, nota 12.

[23] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 621, nota 12.

[34] DE VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea*: vida de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 181.

[25] MRÁZ, Bohumir. *Ingres:* dibujos. Tradución de Ramon Ibero. Barcelona: Polígrafa, 1983.

[26] Ibidem.

[27] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI:* o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 208.

[28] Conforme os Evangelhos de São Mateus (28,1-10), São Marcos (16, 1-10), São Lucas (24, 1- 2) e São João (20,1-18). In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 66. ed. rev. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1989. p. 1321, 1344, 1382 e 1411.

[29] Disponível em: <http://www.comunidadeshekinah.com.br/Estudosaressurreiçãodecristoparanos.htm>. Acesso em: 2 set. 2007.

[30] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 285, nota 12.

[31] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 141, nota 12.



Foto de Danielle D' Lucas

Alda Luzia Pessotti

Numa clara tarde de agosto de 2010, em conversa descontraída na Biblioteca Pública do Espírito Santo, fui distinguido como depositário de informações que agora desejo compartilhar. No Ribeirão do Sapé, localidade do distrito de Guaraná, município de Aracruz, a 15 de julho de 1943, nasce Alda Luzia, filha de Hilário e Irene Pessotti, sitiantes em terras da família, como ela própria afirma: "Meus pais eram agricultores, visto que ele trabalhava nas terras do meu avô paterno e mamãe nas terras do pai dela, que eram vizinhos". Dedicavam-se ao café e à agricultura de subsistência. A família Pessotti localizou-se originalmente em Demétrio Ribeiro, distrito do atual município de João Neiva, para onde o bisavô de Alda imigrou em 1877, vindo de Treviso, região do Vêneto, Itália. A mãe de Alda também é descendente de italianos, da família Rossi, que, de Pinerolo, Turim, Itália, veio em 1894 para Barra do Triunfo, também agora pertencente a João Neiva.

Em 1946, aos três anos de idade, passa a residir no final do bairro de Jucutuquara, em Vitória, onde mora, como faz questão de assinalar, até o início de 1975, quando vai estudar no Rio de Janeiro, exceto nos períodos em que trabalha como professora no interior do Estado. Em Jucutuquara, seu pai é motorista profissional autônomo e sua mãe costureira ("Costurava todo tipo de roupa masculina que era uma beleza, somente não fazia paletó"). Dos cinco filhos, Alda Luzia é justamente a filha do meio, com um casal de irmãos que a precedeu e outro mais novo.

Aos seis anos de idade, aprende em casa a ler e escrever, com apoio nas cartilhas e livros de leitura dos irmãos mais velhos. Estuda no Grupo Escolar Padre Anchieta, também em Jucutuquara, e relembra com nostalgia aquela época: existia um pé de pau-brasil no pátio destinado às meninas e outro no pátio dos meninos; as brincadeiras no recreio eram altamente animadas e, nas salas de aula, os alunos sentavam-se em antigas carteiras duplas de madeira, também separados por sexo. No Padre Anchieta havia também o "correio escolar", para incentivar a escrita e a leitura entre os estudantes.

Estuda no Ginásio São Vicente de Paulo, onde os alunos competiam em dois grupos, no do "livro" ou no da "pena", havendo dois quadros de honra com os nomes dos que mais se distinguissem em cada um deles. Por quatro anos, Alda Luzia enverga no uniforme, na altura do braço, o broche de ouro com a representação de um livro por ser a aluna mais aplicada do seu grupo, devolvendo-o ao final do curso. Nessa época, e para esperar o horário de entrada em sala de aula, frequenta a antiga sede da Biblioteca Pública Estadual, então na Rua Pedro Palácios, perto do ginásio.

Fez o curso de Magistério na Escola Normal Pedro II. Recém-formada, com 17 anos, vai para a localidade de Três de Agosto, no extremo norte de Conceição da Barra, onde fica por um ano. Depois leciona por dois anos na Fazenda Baptista, interior de Linhares.

Com 21 anos, já transferida para o Grupo Escolar Suzette Cuendet, em Vitória, ingressa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FAFI) e conclui a licenciatura e o bacharelado em Pedagogia nessa unidade da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Em fevereiro de 1969, passa no concurso público para professor de ensino médio, com cadeira na Escola Normal de Linhares. Requisitada para trabalhar na Divisão de Planejamento e Estatística da Secretaria de Educação e Cultura (SEDU), atua ao mesmo tempo como professora substituta no Instituto de Educação Fernando Duarte Rabelo e, posteriormente, como Orientadora de Formação Profissional do SENAC/ES.

Dos três aos 17 anos, Alda Luzia passa férias e feriados prolongados na roça, na casa dos avós, em Ribeirão do Sapé ou em Cavalinho (distrito de João Neiva), e acredita que essa vivência permitiu o desenvolvimento de um olhar diferenciado para as condições educacionais do meio rural.

Em 1975, aprovada na seleção para o Mestrado em Educação da FGV/RJ, área de Administração e Planejamento da Educação, consegue uma bolsa de estudo da CAPES por três anos e escreve a dissertação "Escola da Família Agrícola: uma alternativa para o ensino rural". Publica, em seguida, os dois primeiros trabalhos sobre Pedagogia da Alternância em língua portuguesa: "Escola-Família: a pedagogia da alternância no meio rural" e "Custos sociais da escolarização no meio rural: o caso da Escola-Família". A partir de 1976, nas férias, ministra aulas para os cursos de licenciatura curta da UFES, oferecidos em convênio com a SEDU. Após o mestrado, consolida sua atividade de pesquisadora na área de ensino profissional rural.

Ingressa em 1979, por concurso público, no Departamento de Educação da Universidade Federal de Viçosa, onde leciona disciplinas em cursos diversos. Considera o tempo vivido na FGV/RJ e em Viçosa como o de maior aprendizado na sua carreira profissional.

Em janeiro de 1982, é transferida para o Centro Pedagógico da UFES, atual Centro de Educação. Leciona nos cursos de licenciatura em Pedagogia e nos de Educação Artística, Física, Química, Biologia e outros. Na UFES, sempre gostou da sala de aula, de cumprir atividades de extensão, além de publicar os resultados de suas pesquisas acadêmicas.

Alda Luzia também faz questão de ressaltar o que chama de "participação política não partidária", na qualidade de membro do Centro de Estudos do Curso de Pedagogia da FAFI; da Associação Nacional de Políticas de Administração da Educação (ANPAE), de 1978 até 2003; da Diretoria da ANPAE-ES, que ajudou a criar em 1982 e à qual pertenceu até 2003; e como filiada da Associação de Docentes da UFES (ADUFES). Orgulha-se de ter feito toda a sua carreira docente no ensino público.

Conquista, em 1991, sua aposentadoria na UFES, mas continua como professora substituta da instituição, em períodos descontínuos, até dezembro de 2003. Em 2002, prevendo sua saída definitiva da universidade, presta vestibular para o Curso de Artes Plásticas. Com isso, ocorre um salto qualitativo em sua vida, ao se interessar pela área de teoria e de crítica de arte. Alda Luzia enfatiza, entre todas as informações prestadas e aqui transcritas de forma ligeira, que, desde pequena, cultiva um olhar diferenciado e perspicaz para admirar as coisas ao seu redor, fato constatado por parentes e amigos.

Com alegria, Alda Luzia afirma que conhece Attilio Colnago desde 1982, quando retorna a Vitória para lecionar na UFES, e com ele possui alguns pontos em comum: a ascendência italiana; o nascimento em regiões do interior do Espírito Santo colonizadas por descendentes de imigrantes italianos; o fato de ambos serem devotos de Santa Luzia; e ainda o que considera uma coincidência feliz: "Desde criança frequentei a paróquia de São Sebastião, em Jucutuquara, onde fiz a primeira comunhão e participei das liturgias – missas, procissões, festas do padroeiro em 20 de janeiro, coroação de Nossa Senhora etc.". Destaca ainda a circunstância de ter sido aluna de Attilio nas disciplinas de Desenho III (Figura Humana) e Materiais e Técnicas Artísticas, no curso de Artes Plásticas da UFES, frequentado de 2003 a 2007, e revela carinho e respeito pelo mestre.

Assisti à apresentação no Centro de Artes da UFES do trabalho de conclusão de curso elaborado por Alda Luzia, para formar-se bacharel em Artes Plásticas. Fiquei muito bem impressionado com seu conteúdo e emocionado com o amor que demonstrou ao tratar do tema. Alda Pessotti é uma vencedora, entre outras razões, por ter feito da escola a sua vida, e da sua vida uma busca constante do Belo.

Fernando Antônio de Moraes Achiamé
Do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo
Pesquisador-associado do Neples/UFES

Créditos das Ilustrações

Ana Maria Pacheco. *Dark Night of the Soul* (detail), 1999. Polichromed wood. Photo© The National Gallery, London (reproduced courtesy of Pratt Contemporary, Kent, England).

Attilio Colnago. *A Transladação da Paixão*, 1991. Pintura. Museu de Arte de Santa Catarina (tombo n. 937), Florianópolis.

Glauco Rodrigues. *São Sebastião Hedonista*, 1983. Pintura. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes/IPHAN/MinC (tombo n. 12639), Rio de Janeiro.

Créditos de Fotos de Galerias, Igrejas, Museus etc.

Espaço Cultural Yázigi, Vitória: 126.; Galeria da Academia, Veneza: 42. 104.; Galeria Nacional de Capodimonte, Nápoles: 13.; Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma: 67.; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma: 87.; Galeria dos Ofícios, Florença: 45. 59. 105.; National Gallery, Londres: 19. 101. 118.; Igreja de Santo Andrea, Brozzi, Florença: 100.; Igreja de Santo Sepulcro, Barletta, Puglia: 94.; Mauritshuis, Haia: 69.; Musée du Louvre, Paris: 95. 97.; Musée de Beaux-Arts, Nantes: 99.; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis: 122.; Museu del Duomo, Florence: 96.; Museu Estatal, Berlim: 82.; Museu de História da Arte de Viena: 53. 103.; Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro: 117.; Museu de Unterlinden, Colmar: 102.; Öffentliche Kunstsammlung, Basilea: 93.; Pinacoteca Brera – Milão: 46. 98.; Pinacoteca de Munique: 106.; Rede Gazeta de Comunicações, Vitória: 109.; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt: 89.; Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória: 54. 57.

Fotografias

Alda Luzia Pessotti, Attilio Colnago e a Secult e Edufes agradecem aos fotógrafos pelas imagens:

Bela Imagem Foto Studio (Amarildo Thom, Rafael O. de Freitas e Souza e Danielle D'Lucas), Ênio Kunzendorff, Photo Graff (Marcem Garcia e Gese Loriato), Sagrillo, Schirley Amaral e Tania Calazans.

Direitos de Reprodução

Todos os esforços foram empregados para identificar os proprietários das pinturas de Attilio Colnago. A autora e o artista se desculpam por omissões, ocasionadas por falta de informação, que porventura tenham ocorrido. Terão prazer em creditar as fontes, caso se manifestem.

GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria da Cultura

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA
ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

Secretaria de Cultura - UFES

INSTITUTO GERAÇÃO

Formato [25x30cm] Tipologia [Garamond 12/10/8, Eras BkBT 30, Eras Md BT 8, Kunstler Script 72]

EDUFES